الفن القصصى
عند فاروق خورشيد

د. محمد عبد الحليم غنيم



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• الفن القصصي
عند فاروق خورشيد
• د. محمد عبد الحليم غنيم
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - ٢٠٠٧ م
٢٨٠ ص. ٥ر١٣ × ٥ر١٩سم
• تصميم الغلاف: أحمد اللباد
• المراجعة اللغوية: أشرف عبد الفتاح
اسامة محمد عبدالهادي
• رقم الإيداع: ٩٩٩٦ / ٢٠٠٧
• الترقيم الدولي: 977-437-317-0
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ أ شارع أمين سامي - القصر العيني
القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١
ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلي: ١٨٠)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: ٣٩٠٤٠٩٦

(١٦٧)

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

الفن القصصى
عند فاروق خورشيد

الفن القصصى
عند فاروق خورشيد

المحتوى

المحتوى

المحتوى

المقدمة

الأديب فاروق خورشيد كاتب عربى مصرى غزير الإبداع متنوع الإنتاج، له إسهاماته فى مجالات الإبداع الأدبى والنقدى والإذاعى والتراث الشعبى، كتب فى جميع فنون الأدب المعروفة تقريبا، القصة القصيرة والرواية والمسرحية الطويلة والقصيرة وقصص الأطفال والدراما الإذاعية والبرامج الإذاعية الثقافية والصحافة والدراسات الأدبية والنقدية حول فنون الأدب والتراث الشعبى .

ويبدو أن شهرة فاروق خورشيد كدارس وباحث فى التراث الشعبى والسيرة الشعبية على وجه الخصوص، فله حولها خمسة كتب [1] إلى جانب دراسات أخرى حول الأدب الشعبى بصورة عامة – يبدو أن ذلك قد طغى على شهرته كاتبا مبدعاً فى فنى القصة القصيرة والرواية، على الرغم من أنه هو الجانب الأساسى فى إبداع الكاتب الذى يعتز به..

ولفاروق خورشيد أربعة وخمسون كتاباً منشوراً موزعة ما بين الدراسات الأدبية والنقدية والأدب الشعبى والقصة القصيرة والرواية والمسرح وأدب الكلمة وأدب الرحلات وأدب الطفل [2] يمثل الإبداع الأدبى الجانب الأكبر منها، فله فى الرواية والقصة القصيرة ستة عشر كتاباً، وله فى المسرح أربعة كتب، وله فى أدب الكلمة كتابان [*] وله فى أدب الطفل عشرون كتابا..

وسنقتصر فى دراستنا هنا على إبداع فاروق خورشيد فى فنى القصة القصيرة، دون أن ندرج القصص التى كتبها للأطفال، لأنها تستحق دراسة مستقلة ومنهجاً مغايراً فى البحث.

نشر فاروق خورشيد أول قصة قصيرة له عام ١٩٤٨ بمجلة الكشكول الجديد تحت عنوان "العذاب" (٣) وهى قصة يستلهم فيها المؤلف أحداث سيرة الظاهر بيبرس، وقد أعاد نشرها فى مجلة القصة عام ١٩٦٤ (٤)، إلا أنه لم ينتظم فى النشر والكتابة إلا بداية من عام ١٩٥٢، حيث واظب على نشر قصصه القصيرة فى المجلات الأدبية المعروفة فى ذلك الوقت، فأثمر ذلك ظهور أول مجموعة قصصية له عام ١٩٦١ تحت عنوان الكل باطل وليس المقصود هنا استعراض أعمال الكاتب والتأريخ لمواقيت صدورها، ولكن أردنا أن نؤكد أصالة جانب الإبداع القصصى لدى الكاتب وسبقه على جوانب إبداعه الأخرى، فقد أصدر حتى الآن : ست مجموعات قصصية قصيرة، وفى مجال الرواية أصدر إحدى عشرة رواية، تتجه فى معظمها إلى الاستفادة من التراث بشكل أو بآخر، وتشكل هذه المجموعات الست وتلك الروايات الإحدى عشرة مادة هذا البحث.

(٢)

وعلى الرغم من وفرة الإبداع القصصى لدى فاروق خورشيد واتساع الفترة الزمنية التى كتب فيها هذا الإبداع، إذ يمارس كاتبنا إنتاج الفن القصصى منذ نصف قرن ولا يزال ينتج حتى عام رحيله، على الرغم من كل ذلك، إلا أننا سنلاحظ قلة الدراسات النقدية التى تناولت هذا الإبداع، كما أنه لم تتوفر حتى كتابة هذا البحث دراسة

مستقلة تنفرد بدراسة إبداع فاروق خورشيد أو جانب منه على الأقل . .

وتقتضى الأمانة العلمية أن نعرض لهذه الدراسات السابقة، التى استفاد منها الباحث لا شك فى ذلك، على أننا سنقتصر على أبرز تلك الدراسات وخاصة تلك التى قام بها نقاد معروفون..

كان الدكتور أحمد كمال زكى أول من التفت إلى قصص فاروق خورشيد القصيرة بعد صدور المجموعة الأولى مباشرة، فلاحظ اعتماد القصص على اللغة الشعرية والرمز واستخدام الأساطير وتيار الوعى، لذلك فهو أقرب إلى أسلوب فوكنر، فيقول " وفاروق خورشيد ينفعل حتى يكاد انفعاله أشبه بحمى عارمة وهنا تكون عبارته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التى تطل دائماً من وراء فكره المتواثب، ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب " تكنيك الفوضى " مازجا بين أبعاد الزمن قاطعاً الحدث كى يبرز الحركة النفسية وهذا من خصائص الأعمال الغنائية ومن أهم ما يطبع القصيدة المعاصرة " (٥)

وتبدو أهمية دراسة أحمد كمال زكى فى اكتشافه اقتراب قصص خورشيد القصيرة من القصيدة المعاصرة لغلبة الطابع الغنائى عليها.

وقد التقط الدكتور السعيد الورقى الخيط فى دراسته المعنونة بـ" اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر " ليؤكد على الفكرة ذاتها، فأدرج فاروق خورشيد – من خلال تحليله لنماذج من مجموعته القصصية الأولى "الكل باطل" – على رأس

أصحاب "تيار الوعى والواقعية الفردية في القصة القصيرة" مع كلً من عبد الفتاح رزق و عبد العال الحمامصى وحسن البندارى، إذ "يمثل فاروق خورشيد أكثر كتاب القصة القصيرة فى مصر تناولاً للحديث الذاتى، وهذا الحديث يمتار عنده بأنه فكر منظم غير منطوق(٦).

وقد تناول الدكتور عبد الرحمن مبروك قصص فاروق خورشيد القصيرة أيضاً فى كتابه "الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)، وذلك من خلال تحليله المجموعة الثانية "القرصان والتنين" و عد خورشيد أحد الكتاب الذين حاولوا التجديد فى بناء القصة القصيرة قبل عام ١٩٦٧، فيصف قصة القرصان والتنين "فيقول" فهذا العمل أيضاً تخطى إشكالية التقليد، بل استشرف أيضاً الواقع الحياتى ليجسده بالوسائل التعبيرية التى كتب لها مواكبة الشكل الجديد ، وإن كانت هناك بعض القصص التى تعتمد على البداية أو العقدة والحل أو النهاية لكنها تجاوزت المرحلة الواقعية حيث تحمل روح التخلص من إشكالية التقليد بتكثيف الحدث ذاته". (٧)

وأما فى مجال الرواية فقد الأستاذ يوسف الشارونى أول دراسة عن الفن الروائى لدى فاروق خورشيد وذلك ضمن كتابه "نماذج من الرواية المصرية" عندما تناول بالتحليل رواية (على الزيبق) تحت عنوان "على الزيبق بين السيرة والرواية" حيث درس العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية، وكيف وظف خورشيد الأخيرة روائياً، ليس فى على الزيبق فحسب ،بل فى عمليه السابقين "سيف

بن ذى يزن" و " مغامرات سيف بن ذى يزن " أيضا، وقد توصل الشاروني إلى أن " محاولات فاروق خورشيد فى هذا المجال ليست كلها فى مستوى واحد.(٨)

وبالمقارنة بين ما قام به خورشيد فى"على الزيبق" وعمليه السابقين، رأى أنه قدم فى " مغامرات سيف بن ذى يزن. " مضموناً معاصراً إلى جانب الشكل الروائى المعاصر، أى أنه أسقط همومنا المعاصرة على ما أمده به المصدر(السيرة) من وقائع وأحداث، بينما اقتصر فى كل من "سيف بن ذى يزن" و"على الزيبق"على إضفاء المعاصرة على بعض الجوانب الفرعية للمضمون دون أن يمس جوهره.(٩)

وإذا كان الشارونى قد توقف عند راوية "على الزيبق" فإن الدكتور حلمى بدير فى كتابه "أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث" يتوقف عند رواية "مغامرات سيف بن ذى يزن " لكاتبنا، وذلك فى سياق الفصل الخامس من الكتاب المذكور الذى خصصه لأثر سيرة سيف بن ذى يزن فى الرواية المصرية، فأكد على الاختلاف الواضح بين نص السيرة ونص الرواية، وأن صياغة فاروق خورشيد للسيرة الشعبية فى شكل روائى معاصر لا يغنى عن النص الأصلى للسيرة إذ "إن إعادة صياغة السيرة الشعبية بأسلوب وشكل معاصرين، عمل يثرى التجربة الروائية ويقرب المتلقى من تجاربه الشعبية السابقة، ولكنه لا يصلح مادة لدراسة الأدب الشعبى يعتمد عليها، لتكون بصورتها الكاملة تحت يد الدارسين تطرق أبوابهم، إذ إن النص الشعبى المتوارث لا تكمن قيمته إلا فى هذا النوع من الأسلوب

والرواية والحشو والزيادات والأشعار الركيكة وغير الركيكة واللغة الفصحى المحرفة أو العامية المفصحة. (١٠)

غير أن هذه الصياغة الجديدة لسيرة " سيف بن ذى يزن " أنتجت لنا شكلاً جديداً يحمل مضامين وتقنيات روائية معاصرة، فمن ناحية المضمون فإن المؤلف استغل محتوى المغامرات " فجعلها تبدو وكأنها جزء من حلم كبير، أو أضغاث أحلام، وجعلها فى بعض مراحلها الكثيرة نوعاً من الكابوس بحيث تصلح كتفسير نفسى لما ترتب على هروب منية النفوس بابنها من الملك سيف. ومن خلال هذا الحلم تتكشف بعض المعارف التى يسعى الملك سيف مدفوعا بحب الاستطلاع لمعرفتها، وهو شعور لا يصاحب المتلقى عند الاطلاع على نص السيرة الشعبية بأحداثها، وهو أيضاً نوع من التكنيك الروائى، نجح المؤلف به فى استيعاب المغزى من المغامرات التى تعرض لها الملك سيف.. لا لإثبات شجاعته فحسب، ولكن لإثبات إصراره وسعيه- شأن الإنسان بصفة عامة - نحو المعرفة. " (١١)

أما على مستوى الشكل فقد لاحظ الدكتور حلمى بدير أن المؤلف استعان بعناصر الشخصيات الروائية جمعياً فى السيرة ومزج - كما فعل فى المضمون - بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الأسطورية، وإجمالا فإن رواية " مغامرات سيف بن ذى يزن" قد صيغت صياغة جديدة تتلاءم مع العصر فى مضمونه، وفى محتواه، وفى أهدافه، وفى لغته وأسلوبه، وهو أسلوب ينبئ عن دراية باللغة يختلف عن أسلوب السيرة. (١٢)

ويبدو أن روايات فاروق خورشيد التى استلهم فيها التراث

الشـعـبى بشكل مـبـاشـر كـانت أكـثـر حظاً من رواياته الأخـرى ومجموعاته فى القصص القصير على سواء، فقد عاد الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك فى رسالته للدكتوراه التى ظهرت فى كتابه تحت عنوان "العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر -دراسة نقدية،١٩١٤-١٩٨٦" لدراسة روايات فاروق خورشيد فتوقف عند روايتى "سيف بن ذى يزن" و "على الزيبق" ليخلص إلى أن خورشيد بهاتين الروايتين يمثل المستوى الأول فى توظيف الشكل الشعبى، حيث تأتى الرواية "فى هذا المستوى أقرب إلى صياغة الليالى والسيرة الشعبية فى شكل روائى"[١٣]

وإذ نلاحظ هذا الاهتمام بروايات الكاتب التى ظهرت فى الستينيات والتى استلهم أو وظف فيها السير الشعبية العربية، فإن روايات الكاتب الأخرى كانت أقل حظا فى التناول النقدى والمتابعة، لدرجة أن بعضاً منها لم يلق متابعة نقدية واحدة حتى الآن، فلم تصدر أية دراسات عن كل من "خمسة وسادسهم" و "إنها تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن" وعند استعراض الدراسات التى تناولت روايات الكاتب، لا نجد أكثر من دراسة نقدية أو متابعة للرواية، فيما عدا رواية "وعلى الأرض السلام" التى حظيت بثلاث دراسات، وأحدثها للدكتور حلمى بدير وسيكون من الإطالة فى هذه المقدمة الوقوف عند هذه الدراسات جمعيها، وإن كنا أشرنا إليها فى صلب البحث، لذلك سنكتفى بالإشارة إلى دراستى كل من الأستاذ سامى خشبة والدكتور حلمى بدير.

لقد كانت دراسة سامى خشبة "السير الشعبية محاولة لاكتشاف

الجذور فى أعمال فاروق خورشيد " الدراسة الوحيدة التى تناولت رواية "حفنة من رجال" على الرغم من ظهور طبعتين لهذه الراوية حتى الآن. وقد أكد سامى خشبة على استفادة خورشيد من سيرة الظاهر بيبرس فى بناء الرواية شكلاً ومضموناً فقال "ومن يعرف سيرة الظاهر بيبرس المصرية العربية سيكتشف بسرعة العلاقة التحتية بينها وبين رواية "حفنة من رجال" (١٤)

أما دراسة الدكتور حلمى بدير لرواية" وعلى الأرض السلام" الواردة فى كتابه روايات من مصر - تجارب فى النقد التطبيقى" فتبدو لنا أهميتها فى اعتمادها منهجاً نقدياً ينطلق من التركيز على العناصر التيمية فى العمل الروائى بوصفها الأساس فى البناء الفنى والشكل الروائى، وهو منهج لا يتعارض مع المنهج الذى انطلق منه الباحث فى هذه الدراسة عن أعمال فاروق خورشيد القصصية كذلك لا يتعارض مع المنهج الشكلى بصورة عامة، فعند توما تشيفسكى - على سبيل المثال- "المبدأ الموحد فى البنية القصصية هو فكرة عامة أو تيمة".(١٥)

وقد انطلق الدكتور حلمى بدير فى دراسته لرواية "وعلى الأرض السلام" من تيمة رئيسية أو فكرة عامة، هى مصر فى الرواية، فأشار إلى هذه الفكرة فى مقدمة الكتاب فقال " هذه روايات مصرية أو روايات من مصر، هدفها جميعاً محاولة إيقاظنا من سباتنا العميق الذى لازلنا نعيش فيه".(١٦) ثم فى موضع آخر "هذه روايات مصرية بها هموم الفلاح المصرى والعامل المصرى، والمثقف المصرى، والسياسى المصرى، هى هموم أولاد حارتنا" (١٧). ولم يقف الدكتور

حلمى بدير فى رواية "وعلى الأرض السلام" عند التيمة الرئيسة وحسب، بل تعرض أيضاً للتيمات الفرعية أو الجزئية كتيمة التراث الشعبى " والموروث العربى هو شغل فاروق خورشيد الشاغل، بشقيه الرسمى والشعبى، وهو شغوف بالبصمة المصرية الخاصة به"(١٨) وقد ربط الدكتور حلمى بدير بين التيمة وبناء الرواية الفنى من حيث الشكل السردى والأسلوب واللغة، أما نحن فقد استفدنا من هذا المنهج استفادة كبيرة عند دراستنا لقصص خورشيد القصيرة فى الباب الأول ولرواياته فى الباب الثانى، كما سيظهر فى صلب البحث، ولا بد من الإشارة فى نهاية هذا العرض إلى أن رواية "الزمن الميت" حظيت بمقالتين جادتين الأولى للدكتور شكرى عياد، تحت عنوان "هجاء الزمن الميت" حيث أكد فيها على الربط بين أحداث الرواية وسيرة فاروق خورشيد الذاتية، حيث يقول:" قد يزيد ارتباكنا ولا يخفى، حين نلاحظ أن الحدود تكاد تنمحى بين الكاتب فاروق خورشيد وبطل روايته".(١٩) أما المقالة الثانية فكانت للدكتور أمين العيوطى تحت عنوان " تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد" وقد اتفق فيها مع المقالة الأولى على وجود علاقة بين أحداث الرواية وسيرة الكاتب الذاتية، غير أنه – من جهة أخرى قد أكد على أثر تيار الوعى فى بناء الرواية، حيث نجد أصداء لعوليس جيمس جويس والمحاكمة لكافكا، فقال " وفى هذا قد يجد القارئ أصداء لعوليس جويس الذى لا يتجاوز الحدث فيها يوماً واحداً، مثلما يجد أصداء لأسلوب جويس المتميز فى استخدامه لتيار الوعى أو الجو الكابوسى فى محاكمة كافكا". (٢٠)

هوامش المقدمة :

١ – ألف خورشيد العديد من الدراسات حول الأدب الشعبى، وله فى مجال السير الشعبية وحدها الكتب التالية :فن كتابة السيرة الشعبية (بالاشتراك مع الدكتور محمود ذهنى) – أضواء على السيرة الشعبية –السيرة الشعبية –السيرة الشعبية العربية – –أدب السيرة الشعبية .

٢ –انظر ببليوجرافيا متصلة بمؤلفات فاروق خورشيد بعد خاتمة الرسالة .

* –" كلمات فى الحب" و" حديث النفس " جزءان وهما نثر فنى أقرب إلى الشعر المنثور .

٣– سيد حامد النساج، دليل القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧١، ص ١١ .

٤ –مجلة القصة، العدد الخامس، السنة الأولى، مايو ١٩٦٤، ص ١١٦ – ص ١٢٤

٥ – أحمد كمال زكى: دراسات فى النقد الأدبى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ / ص ٢١٥

٦– السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٩٢

٧ – مراد عبد الرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر ١٩٦٧– ١٩٨٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٩،ص ,٥٥

٨ –يوسف الشارونى: نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ص,٤٧

٩ – يوسف الشارونى : المرجع نفسه، ص ٤٦،,٤٧

١٠– حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٦١ .

١١ – حلمى بدير: المرجع نفسه، ص ١٦٣

١٢– حلمى بدير، المرجع السابق، ص ١٦٦، ,١٦٧

١٣ – مراد عبد الرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر – دراسة نقدية ١٩١٤– ١٩٨٦، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٢٤

١٤ -سامي خشبة: السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذور في أعمال فاروق خورشيد، مجلة فصول، المجلد الأول، ع٢، القاهرة، ١٩٨١،ص٢٧٩.

١٥ -تزتيفان تودروف وآخرون : القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٥٠.

١٦- حلمي بدير: روايات من مصر - تجارب في النقد التطبيقي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٨ .

١٧- حلمي بدير: المرجع نفسه، ص ٩ .

١٨ - حلمي بدير: المرجع السابق، ص ٧٥ .

١٩ - شكري عياد: هجاء الزمن الميت، مجلة الهلال، ع ١١، نوفمبر ١٩٩٠، ص ٣٠ .

٢٠ - أمين العيوطي: تجربة روائية جديدة في الزمن الميت لفاروق خورشيد، مجلة الهلال، ديسمبر، ١٩٩٠، ص ٩٨ .

الباب الأول
فن القصة القصيرة

الفصل الأول
مرحلة التكثيف الشعرى والرمز

توطئة :

يقول فاروق خورشيد في شهادته عن تجربته في القصة القصيرة: "... وقد بدأت تجاربي الأولى تعيش بين عالمي الشعر والقصة، ولكن كان من الواضح أنني أفتقد ملكة الوزن تماما وشيئا فشيئا حلت كتابة القصة عندي محل الشعر الذي لا أملك أداته، وربما أثر هذا في فهمي القصة ورؤيتي لها وما زال مؤثراً حتى اليوم " (١)

أدلى الكاتب بهذه الشهادة لمجلة فصول عام ١٩٨٢، وكان في ذلك الوقت قد أصدر مجموعاته القصصية الثلاث الأولى، موضوع هذا الفصل ونحن إذ نصدر هذا الفصل تلك الشهادة لا نستبق الأحكام النقدية أو ننساق تماما وراء ما يقوله الكاتب عن نفسه، بيد أن الاستقراء الواعي لهذه المجموعات الثلاث، بل وبعض قصص المجموعات الأخرى التي ظهرت فيما بعد تعضدها هذه الشهادة . والباحث في هذا الفصل - مستعينا بإجراءاته النقدية ومنظوره النقدي - يحاول الكشف عن تجليات الشعر وعناصره الشعرية في قصص الكاتب بوصفها سمات مميزة لتجربة الكاتب وأسلوبه، ومؤكدة على شعرية النثر أو القصص التي تؤكد أدبيته ولا تخرجه عن نوعه السردي .

مقدمة أولى : شعرية النثر

تنطلق هذه المقدمة من التأكيد على مفهوم الشعرية التى هى سمة أو خصيصة لا تتعلق بالشعر دون النثر، بل يمكن أن تكون أكثر التصاقا بالنثر من الشعر . ففى هذا العصر الذى يشهد تداخل الأجناس الأدبية واشتباكها ما عاد الشعر يحتفظ كما كان بفروق تجعله غريبا عن النثر أو مضادا له، أى أن الفرق بين هذين الجنسين لم يعد فرقا فى النوع، بل هو الآن تمايز فى الدرجة، يمكن للنثر حين يحفظ لنفسه مسارا مفاجئا أن يختلط بالشعر يبتل بلهبه الغائم، ويدخل فى احتدام من التضاد البهى" .(٢)

ولا نريد أن نغالى فنزعم (وردزورث) أنه " لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى فرق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون " (٣)

وهذا ما رفضه كوليردج بشدة . لكن يمكن القول مع ياكبسون " أن الحدود التى تفصل بين العمل الشعرى والعمل غير الشعرى متقلبة ومتغيرة أكثر من الحدود الإدارية لأقاليم الصين " (٤)

لقد تداخلت الحدود الآن بين الشعر والنثر، واختلطت بعنف وحميمية و صار النص مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص تبدو متباعدة، حتى بات من الصعب وجود شعر مطلق، كما أن الرواية ذاتها قد أصبحت فنا غير خالص تماما، فهى لا تكتفى بخصالها النثرية حين تسعى إلى تنمية متنها الحكائى، بل تلامس وهج الشعر وتفترض بعضا من شمائله .

إن ما يطلق شرارة الشعر فى نص ما، ليس ما فيه من " تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله " (٥) .والنثر لا يبتعد

كثيرا عن تخوم الشعر، كما أن الارتقاء بمكونات الأداء النثرى يعنى الاندماج فى فضاء الشعر وممكناته، وهذا ما يؤكده نيتشه حين يقول " كبار أسياد النثر كانوا تقريبا دائما شعراء أيضا، سواء بشكل علنى أو فى السر وفى الطوية فقط، وإننا لا نكتب نثرا جديدا إلا بالقياس إلى الشعر، لأن النثر ليس سوى حرب مستمرة مع الشكل الشعرى " (٦)

وإذا كانت المقولات السابقة تؤكد على عدم تداخل الحدود بين الشعر والنثر فإن ذلك لا يعنى تميز اللغة الشعرية عن لغة النثر، فهذا ياكسبون الذى يرى أن الحدود متداخلة ومتقابلة بين الشعر والنثر " يحدد النثر أساسا على أنه بناء حكائى تقوم بنيته على مبدإ المجاورة، فيما يحدد الشعر أساسا على أنه بناء استعارى تقوم بنيته على مبدإ المشابهة، كما يحدد مجلى الشاعرية فى كون الكلمة تدرك بوصفها الكلمة لا بديلا عن شىء مسمى ولا كانبثاق للفعل" (٧)

ويرى جان كوهين فى بناء لغة الشعر أن الشعر – على عكس النثر – ينهض على خلق المألوف اللغوى وعلى المجاز والاستعارة(٨) ولعل باختين أكثر من تحدث بإفاضة عن الفرق بين الشعر والنثر وذلك " من خلال المقابلة بين الصورة الشعرية المتولدة والمشكلة من اللغة وبين الصورة الروائية الملتحمة بالتنوع الكلامى والتعدد اللغوى والصوتى والمتشكلة فى هذا التنوع والتعدد كما يقابل بين اللغة الشعرية الخالصة المقدسة غير الاجتماعية وغير التاريخية وبين لغة النثر الفنى النسبية الاجتماعية التاريخية " (٩) .

وسيطول بنا المقام إذا استعنا بآراء كثير من النقاد فى الغرب

والعالم العربى فى المسألة، ولذا نكتفى بما يقوله نور الدين محقق عندما يصطفى للغة الشعرية ميزات ثلاث تتميز بها عن لغة النثر " ولعل أول ما يثير فى اللغة الشعرية كونها لغة واحدة وفريدة تتأسس انطلاقا عن ملفوظ منغلق على ذاتيته حسب تعبير ميخائيل باختين بحيث لا يمكنها أن تنتقل بصدق إلى عالم الشاعر وحده وفق منظوره الذاتى المرتبط أساسا بتجاربه الشخصية وهى تبعاً لذلك لغة تأملية غير تحليلية، تقول الأشياء كما تنغرس فى ذهن الشاعر ومن ثم تأتى مطلقيتها وفى كثير من الأحيان صفتها النبوئية التى لا تحتمل وجودا آخر غير وجودها، ولا تحمل فى طويتها إلا صوتا واحدا لا يقبل الانقسام، وهذه اللغة غالبا ما تتحقق اعتمادا على لعبة التداعى الحر." (١٠) " وثانى الأشياء التى تسير فى اللغة الشعرية هو أنها لغة طفولية لا تقيم للعقل المنطقى حسابا " (١١) .

" أما ثالثة الصفات التى تميز اللغة الشعرية عن لغة النثر فهى كونها لغة الحلم بامتياز فى حين أن لغة النثر هى لغة الواقع"(١٢).

بدأنا هذه المقدمة بالحديث عن تداخل الشعرى والنثرى، وانتهينا إلى التفريق بين الشعر والنثر، وهذا ما نطمح إليه فى الأساس، لأن تداخل الشعر بالنثر لا ينفى تميزهما كنوعين أو جنسين فى نظرية الأنواع الأدبية، وإجمالا هما مسألة شائكة مازالت تثير الأسئلة أكثر ما تجيب عليها وتحسمها، فلا يوجد نوع أدبى نقى أو ثابت فقد " أصبحت مقولة ثبات الأنواع وكذلك مقولة نقائها من المتجاوزات حاليا، بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة بطلانها، ولكن هذا التجاوز طالما خلف مكانه متوالية من التساؤلات ". (١٣)

مقدمة ثانية: شعرية القص

إن اقتراب القصة القصيرة منذ نشأتها وحتى الآن من الشعر أمر لا خلاف عليه، حيث توجد عناصر متشابهة فى النوعين، القصة القصيرة والقصيدة الشعرية، مثل وحدة الانطباع والتكثيف والإيجاز، قد لمس نقاد القصة القصيرة ومؤرخوها فى الغرب هذا التقارب " لأن ظهور القصة القصيرة كفن أدبى منتشر فى أوروبا وأمريكا يصادف ظهور تلك الظاهرة الحضارية المسماة بالحرية الرومانتكية، فيبدو أن هناك سببا قويا يؤيد الملاحظة الشائعة التى تقول إن القصة القصيرة أساسا شكل أدبى رومانتيكى، وهى تعتبر الشكل النثرى الرومانتيكى الأصيل، ولأنها عادة ذات نطاق محدود، واتجاه شخصى، فهى تعادل القصيدة الغنائية فى الشعر، كما تعادل الرواية الملحمية الشعرية " (١٤)

ولا يتوقف التشابه بين القصة القصيرة والقصيدة عند الإيجاز (ذات نطاق محدود) أو الذاتية (اتجاه شخصى) كما تشير الفقرة السابقة، بل هناك اللغة والأسلوب كما يشير ميشال بوتور فى حديثه عن شعرية الرواية وهو ما ينطبق بدرجة أكبر على القصة القصيرة، وأن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع وحسب، بل بمجموعها، ونحن نعلم جيداً أن هذه المقاطع التى نعتبرها لأول وهلة شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك وستاندال ودوستويفسكى، لهى مرتبطة ارتباطا وثيقاً بغيرها من المقاطع وإذا ما فصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها، وهى مرتبطة كذلك بعنصر معروف منذ القدم ألا وهو الأسلوب، أى بالضبط ما يسمح بالتعرف بالكاتب، وتميزه عن غيره

والأسلوب هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ والتراكيب النحوية ."(١٥)

وتسلمنا الفقرة السابقة إلى وجوب تحديد المقصود بشعرية القص سواء رواية أم قصة قصيرة، فثمة فرق واضح بين شعرية اللغة الروائية أو القصصية وشعرية الرواية أو القصة القصيرة، فالأولى تتكئ على المطابقة بين لغة الشعر الاستعارية ولغة القص، من استخدام المجاز أو التكرار أو الإيقاع وغيرها من تقنيات الشعر، وهذا بالضبط ما تنبه إليه كثير من النقاد المهتمين بشعرية الرواية والقصة القصيرة مثل صلاح فضل ونبيل سليمان واعتدال عثمان، وخيرى دومة وغيرهم .

يقول نبيل سليمان " تحت وطأة الحداثة الشعرية والفكاك من أسر الرواية التقليدية واستجابة لنظر نخبوى مضبب وربما لغير ذلك أيضا ساد مفهوم خاص لشعرية الرواية يتحد فى شعرية اللغة بما فى ذلك من لعب الشعر الحديث العربى والعالمى بالمجاز والاستعارة والكناية وبما يعنيه أساساً من علاقات جديدة بين مفردات جديدة ومجددة مما لا تؤطره البلاغة التقليدية، وهكذا وعلى يد الرواد وأكثر فأكثر من نص إلى نص، جاء رهان الرواية الحديثة، على البلاغة الجديدة المتأسسة فى الإنشائية الجبرانية، وشرع الغموض يلف اللغة والصورة بأطواق مع هذين النقيضين: الكثافة والمجانية، وعلى الرغم مما تحقق بهذا الرهان من إنجاز تعبيرى وتخيلى فإن ذلك ظل فى حالات كثيرة يفارق الطبيعة الروائية كما كان الأمر مع الرواية التقليدية والبلاغة التقليدية " (١٦)

الناقد فى الفقرة السابقة يأخذ على الرواية اتكاءها على لغة شعرية لا تضيف إليها شيئا سوى الغموض والابتعاد بها عن شعرية القص أو ما يسمى فى مصطلحات الشكلانيين بأدبية الأدب " فالشعرية بهذه النسبة تعنى الشعر، أما الشعرية الروائية فنسبها هو الأدبية، أى شعرية الرواية هى أدبيتها، وهذا ما ينقل القول فى عناصرها جميعا - وليس فى العنصر اللغوى وحده - نقلة أخرى وكبرى (١٧) وهذا ما يؤكده ناقد آخر عند حديثه عن شعرية الرواية عند مؤنس الرزاز " الشعرية التى يحاول هذا البحث تفحصها هى ذلك الجموح الذى يخرج بالنثر من عادته الموروثة، ويشحنه بما ليس متوقعاً منه، حيث تصبح لغة النص هائجة، مفاجئة، مراوغة تعج بهوة الجسد، وماء الحلم، وفوضى الحواس "(١٨)

وإذا جئنا إلى القصة القصيرة وجدنا أنها تتفق مع القصيدة الغنائية فى إطارها المحدود عادة وفى اتجاهها الذاتى، كما أشرنا من قبل، ولكن عندما تكون القصة القصيرة ممثلة فى تيار الوعى، فإن الاتفاق بينها وبين القصيدة الشعرية يضحى أكثر اتساعاً وتنوعاً أما تيار الوعى، ولماذا تيار الوعى بالذات ؟ فلأن مادة بحثنا - قصص فاروق خورشيد فى هذه المرحلة - يغلب عليها هذا النوع من القصص، أضاف: ولعل هذا ما لحظه أول النقاد الذين تعرضوا بجدية لقصص خورشيد، يقول أحمد كمال زكى فى معرض تناوله النقدى لقصة " سوارس " من مجموعة الكل باطل أولى مجموعات فاروق خورشيد القصصية " هناك طرافة فى التكنيك، ففاروق خورشيد لا يقص، ولكن عينه اللاقطة تمر مروراً ذكياً هنا وهناك..

فى وقت واحد إلى أمام وخلف.. ويمين ويسار، حتى لنتوقع أن عاصفة توشك أن تقوم لتنفجر، ولكن هذه العاصفة لا تقوم مطلقا، ثم نتبين أنها موجودة فعلاً فى كل كلمة وكل عبارة وكل إشارة، وهو يعلم بهذا فيتكئ عليه ويدور بنا ويدور فى مشاهد تبدو ساذجة تسجيلية وإن تكن الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعى معين، ثم يضيف " وهذا الأسلوب - فى رأيى - لا يختلف عن أسلوبه فى محاولاته الأخيرة لكتابة القصة الرمزية والقصة التى تعتمد على شتى الأساطير "(١٩)

وإذا كانت الفقرة السابقة، لم تقل صراحة، إن قصص خورشيد تنتمى إلى تيار الوعى، فإنها تقول ذلك ضمناً وتؤكد حقيقة أخرى هى اتجاه خورشيد إلى القصة الرمزية التى تتشابه مع قصة تيار الوعى فى الأسلوب أو التكنيك على حد قول الناقد كما سنرى فى مجموعتيه الثانية والثالثة " القرصان والتنين " و " المثلث الدامى " .

على أية حال استطاع الناقد أن يلمح بوضوح اقتراب قصة فاروق خورشيد وأسلوبه من الشعر فهو " ينفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمى عارمة، وهنا تكون عباراته منفذاً لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التى تطل دائما من وراء فكره المتوثب ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب تكنيك الفوضى " مازجاً بين أبعاد الزمن، قاطعاً الحدث كى يبرز الحركة النفسية، وهذا من خصائص الأعمال الغنائية ومن أهم ما يطبع القصيدة المعاصرة .

وفى الحقيقة نلحظ أنه فى اعتماده على الإيقاع والتصوير والجمل القصيرة، المتوازنة يمكن أن يكون شاعراً، بل هو يبدو كذلك

حتى فى قصصه التى صدر بها، باسم الواقعية واعتبرت فى نظر نقادنا من القصص الكاريكاتورى " (٢٠)

ولعل الفقرة السابقة تؤكد على شيئين فى قصص خورشيد أولهما لجوؤه إلى تيار الوعى وثانيهما اقتراب قصصه من الأعمال الغنائية وعلى وجه الخصوص القصيدة المعاصرة، بل يمكن إضافة شىء ثالث وهو اقتراب قصصه الواقعية من الشعر أيضاً، ويحسم د.السعيد الورقى قضية انتماء قصص خورشيد إلى أسلوب تيار الوعى، فيضعه على رأس مجموعة من الكتاب ممثلا لما سماه تيار الوعى والواقعية الفردية، وإذا حاولنا أن ندرس تيار الوعى فى القصة القصيرة فى مصر فلا بد أن نقف قليلا عند البدايات الأولى والتى كان فيها تيار الوعى قريباً من الحديث الذاتى الذى يأتى من خلال الأحداث والمواقف الحوارية، كتعقيب غير ملفوظ من الشخص خلال لحظات التفكير الصامت " (٢١) وفاروق فى رأيه يمثل هذه البدايات الأولى لتيار الوعى فهو " أكثر كتاب القصة القصيرة فى مصر تناولا للحديث الذاتى، وهذا الحديث عنده يمتاز بأنه فكر منظم غير منطوق"(٢٢)

وقد تناول السعيد الورقى فيما بعد قصص خورشيد التى تمثل هذا الاتجاه من خلال مجموعة «الكل باطل» دون أن يتعرض لمجموعته الثانية «القرصان والتنين» ضمن تيار الوعى والواقعية الفردية مستخلصاً نتائج واضحة فى علاقة هذا النوع من القص بالشعر، وكذلك سماته الفنية وأسباب نشأته، فيقول عن قصة تيار الوعى " وقصة تيار الوعى أساساً قصة نفسية، تعتمد على التداعى

الحر والممارس عند أطباء علم النفس وعلمائه، وهى بهذا وثيقة الصلة بانسياب أحلام اليقظة ورمزية لغة الأحلام، ولذلك عندما اتجهت قصة تيار الوعى إلى رصد تموجات اللاوعى كانت انسحاباً من الوعى إلى اللاوعى فى لغة أسطورية " (٢٣) أما عن علاقتها بالشعر" فمن الوهلة الأولى ندرك التقارب بين قصة تيار الوعى وبين القصيدة الشعرية من حيث اشتمالها على وحدة عضوية كاملة من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن قصة تيار الوعى تعتمد على اللغة الشعرية المكثفة بما تشيعه من موسيقى خارجية ومن موسيقى داخليــة عضوية"(٢٤)

وإذا كان السعيد الورقى قد وضع خورشيد ضمن تيار الوعى والواقعية الفردية أو بالضبط ممثلاً لبدايات تيار الوعى فهو " أقل اهتماما بالحديث الذاتى من (عبد الفتاح رزق) ويقل عنه فى درجة التلقائية، فإن الدكتور محمود ذهنى يرى أن فاروق خورشيد يتميز بأسلوبه الشاعرى الذى جعل بعض النقاد يطلقون على قصصه اسم " شعر منثور " والواقع أننا لو أخذنا الشعر – لا من حيث الوزن وحده – ولكن من حيث إن الشعر من الشعور، أى القدرة على صب المشاعر والعواطف والانفعالات فى ألفاظ وجمل نستطيع نقلها كاملة إلى الملتقى فيشعر بمثل ما شعر به الكاتب، وينفعل بقدر ما انفعل، فهنا نستطيع القول بأن أسلوب فاروق خورشيد يؤدى هذه المهمة بنجاح، ثم هو مع كل هذا يمكن أن يأخذ سمة الشعر حتى مظهره الشكلى " (٢٥)

والآن وبعد هذا الطواف مع نقاد فاروق خورشيد أصبح من المسلم به انتماء خورشيد إلى تيار الوعى من ناحية والاستعانة بالرمز والأسطورة من ناحية ثانية ثم أخيراً تجلى الشعر فى قصصه

عامة من ناحية ثالثة، وهذا ما يدفعنا إلى أن نتناول نظرياً علاقة القصة القصيرة بالشعر من خلال تداخل الأنواع فى النظرية الأدبية المعاصرة مختتمين هذه المقدمة القصيرة عن شعرية القص قبل الشروع فى تحليل قصص الكاتب موضوع هذا الفصل تحليلاً نقدياً مفصلاً .

والواقع أن إدوارد الخراط الروائى المعروف والناقد المجتهد يعد أول من كتب فى موضوع تداخل الأنواع، أقصد القصة القصيرة بالشعر، من خلال كتابيه: (الحساسية الجديدة) و(الكتابة عبر النوعية) ولأن أداته فى الكتابين متشابهة حيث تصب فى النهاية فى التأكيد على فكرة تداخل الأنواع، والثورة على تقاليد القص التقليدى فإننا يعنينا ما سماه فى كتابه الأخير بـ القصة / القصيدة، وهو مصطلح دبجه الخراط ليوصف نوعاً من الكتابة القصصية الجديدة يعد هو نفسه رائدها، مارسها مجموعة من الكتاب الجدد مثل ناصر الحلوانى ومنتصر القفاش، واعتدال عثمان، وغيرهم، إذ يقول " ما أسميه (القصة /القصيدة) فى النهاية اقتراح بتسمية شكل أو نوع له قسماته التى حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعنى من الدقة أولها: الايجازة إذ ان شق القصيدة فى (القصة / القصيدة) يتطلب قدراً من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية (حتى لو كان فى تراثنا وتراث غيرنا كم من القصائد المطولات، فكم فيها من جوهر الشعر فى ركام القوالب وحشد الزوائد، وثانيها:الكثافة والتركيز وهى قرين الو جازة والزهد فى الحشو والإسهاب، وثالثها:إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها ولعلها المعيار فى النهاية فهو سيادة السردية بأى من مناحيها وأشكالها

ومساريها الخفية والمعلنة، ولعل من المهم أن " القصدية – أى ما يقصد إليه الكاتب قصداً لها اعتبارها – على خلاف ما يقال عادة" (٣٦) .

والواقع أن مفهوم الخراط للقصة القصيدة يعيبه حرفية التطبيق، إذ يخص به مجموعة محددة من الكتاب من ناحية وضيق المفهوم وعدم اتساعه من ناحية أخرى، فما الذى يمنع أن تكون القصة القصيرة طويلة، ومع ذلك تتميز بالشعرية، وإلا كيف يصف هو نفسه رواياته بأنها قصيدة شعرية، ورغم ذلك يبقى لإدوارد الخراط اتساع مصطلحه لأى نوع من أنواع القص دون الوقوف عند قصة تيار الوعى وحدها، كما هو الحال عند السعيد الورقى.

وإذا كان السعيد الورقى قد ربط بشكل مباشر بين قصة تيار الوعى والقصيدة، فإن صلاح فضل مثل نبيل سليمان قد وجدا هذا التداخل بين الشعر والقصة القصيرة عامة وكذلك الرواية من خلال اتكاء النوعين الأخيرين على التقنيات التى تدفع بالقصة القصيرة أو الرواية إلى ذروة الفن القصصى، وذلك من خلال تناوله لأعمال طه حسين وإبراهيم عبد المجيد وبعض كتاب القصة فى الإمارات فى كتابه " شفرات النص " فيفرق بين شعرية القص وشعرية القصيدة قائلا " من الفروق الدقيقة بين شعرية القص وشعرية القصيدة أن ما ينجح فى إحداهما – لا لالتصاقه بطبيعة التقنية – لا ينتظر له أن يوظف بنفس الكفاءة فى الجنس الآخر، ومن المعروف مثلاً أن التكرار من صميم شعرية القصيدة فى مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية، فإذا ارتكز عليه القصاص، أخفق فى توليد التأثير

المطلوب"(٢٧) ويرى أن أبرز ملامح الحداثة فى شعرية القص هو " توظيف العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها إلى درجة الرمز الفنى من ناحية أخرى، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها ويمنحها وجوداً مزدوجاً خصبا هو من صميم أدبيتها"(٢٨) وواضح أنه يقترب فى ذلك من مفهوم الشعرية عند باختين وتودروف .

وعندما يتناول قصة دعاء الكروان لطه حسين، يجد أن شعرية القص " تعتمد على تكرار الصيغ، وهو أبرز ميزة لغوية للشعر، وترتكز على الجمل الانفعالية فى الخطاب مثل التعجب والاستنكار، وتعمد إلى استثارة الجو الدينى المقدس بتلبية الحجيج " (٢٩) .

إذا الأمر لا يتوقف على مجرد استخدام تقنيات الشعر فى لغة القصة، بل يتعدى ذلك إلى عناصر أخرى مثل الصورة وضمير المتكلم وغيرها من تقنيات هى ألصق بطبيعة الشعر.

ولعل دراسة خيرى دومة المعنونة بـ " تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة " أكثر الدراسات تناولاً لعلاقة القصة القصيرة بالشعر فى استفاضة وعمق، ويهمنا ما قاله الباحث فى القسم النظرى من دراسته المذكورة، حيث يقول " حين نتحدث عما قاله الباحث فى القسم النظرى من دراسته المذكورة، حيث يقول " حين نتحدث عن غنائية القصة القصيرة أو غنائية الرواية، فنحن لا نتحدث عن الشعر الغنائى بما فيه من خطاب مباشر من المتكلم إلى القارئ، أو بما فيه من موسيقى شعرية و وزن وقافية مثلاً، بل نتحدث عن سمات من قبيل : أن للشاعر الراوى – مؤدى الكلام – فيها حضوراً

طاغياً، وتأتينا الأشياء عبر مصفاته الخاصة وعبر علاقة التأمل الجمالي التي تربطه بالعالم، إنه لا ينقل لنا الأشياء في وجوده الخارجي الموضوعي، بل يلونها بعاطفته حتى تتحول أعماقا وتدخل في سياق بنية مجازية وهكذا ينظر إلى الغنائية على أنها إشراق للذات ولحظة اكتشاف.

– أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية، بل تعمل على تكثيف رؤية الشاعر لها من خلال أدوات خاصة، مثل الإيقاع والمجاز .

– أن العلاقة بين المشاهد الغنائية أو الصور ليست علاقة سببية، بل علاقة كيفية ولهذا فالبنية الغنائية الأساسية مكانية.

– أن الغنائية مع هيمنة تقنيات تيار الوعي أصبحت جزءاً من القص، حيث يمتزج صوت الراوى الشاعر بصوت شخصياته، ويتداخلان على نحو يؤدى إلى صعوبة الفصل بينهما " (٣٠)

وبعد، يمكن أن نقيم مقارنة بين ما توصل إليه دومة وما توصل إليه من سبقه ونخص بالذكر إدوارد الخراط، ولا نقول صلاح فضل أو نبيل سليمان أو السعيد الورقى، لنجد أن مفهوم دومة لشعرية القص يتجاوز مصطلح القصة القصيدة لأسباب لعل أبرزها أن عناصر شعرية القص عنده ترتبط ببناء القصة القصيرة سواء فى متنها الحكائى أو خطابها القصصى .

وثانيها ارتباط هذه العناصر الشعرية بوجهة النظر أو الرأى وهذا ما لا نجده عند إدوارد الخراط .

أما ثالثها فإن الغنائية أو الشعرية لا تتوقف عند قصة تيار الوعى فقط، بل يمكن أن تكون فى تيار الوعى وغيره من أنواع

القصة القصيرة، فنجدها إلى جانب تيار تتحقق فيما سماه بالقصة اللوحة وبالقصة السريالية وبقصة الحلقات القصصية، وفى ذلك يتجاوز مفهوم الدكتور السعيد الورقى الذى أكد على ارتباط الشعرية بقصة تيار الوعى فقط دون غيرها .

وأخيراً يمكن القول مع صلاح فضل ونبيل سليمان إن شعرية القصة هنا وفق هذا المفهوم تشير إلى مفهوم الشعرية الحقيقى الذى ما عادت حكراً على القصيدة، ومن ثم فهى تجعل من كل " رسالة لفظية أثراً فنياً " (٣١) على حد قول ياكبسون .

١- مرحلة التكثيف الشعرى والرمز نظرة تاريخية .

على امتداد ثلاثين عاماً تقريباً منذ بداية الخمسينيات وحتى نهاية السبعينيات نلتقى بنصوص فاروق خورشيد فى هذه المرحلة، وهى مرحلة شهدت ثلاثة تحولات سواء على المستوى السياسى والاجتماعى أو على المستوى الأدبى، أو على المستوى الفردى .

فعلى المستوى السياسى والاجتماعى نقف إزاء مرحلة الخمسينيات وبداية الثورة وتطلع المصريين إلى النهضة، والتعلق بأمل جديد وتغيرات فى تركيبة المجتمع، لعل أبرزها ظهور طبقة جديدة واختفاء الطبقة الإقطاعية، كما ظهر التحدى على المستوى السياسى والمتمثل فى القومية العربية على يد عبد الناصر والوقوف من جديد فى وجه الاستعمار بداية من تأميم قناة السويس والشروع فى بناء السد العالى ثم المواجهة مع إنجلترا وفرنسا وإسرائيل وحرب ١٩٥٦، وفى كل هذا كان الأدب نثراً وشعراً ملاحقاً هذه الأحداث فظهر فى ذلك الوقت ما سمى بأدب المعركة، ولعلنا نتساءل،

أين قصص فاروق خورشيد من أدب المعركة ؟ أو على الأقل كيف تفاعلت مع الواقع الاجتماعي في ذلك الوقت ؟ لعل الفقرة التالية تجيب علي جزء من السؤال في حين يأتي تحليل النصوص كفيلاً بالباقي .

وعلى المستوى الأدبي في فترة الخمسينيات بدأت تظهر أقلام جديدة تكتب لأول مرة، وإن كانت تكونت قبل الخمسينيات، بل وبدأت النشر أيضاً مثل يوسف إدريس وسليمان فياض، وسعد مكاوى وفاروق خورشيد وغيرهم، وكان فاروق خورشيد قد نشر أول قصة له في مجلة الكشكول [٣٢] في حين ظهرت قصص مجموعته الأولى «الكل باطل» جميعها خلال سنوات الخمسينيات لتصدر لأول مرة في سلسلة الكتاب الذهبي في يونيه ١٩٦١، أما أماكن نشر هذه القصص فكانت في مجلات الثقافة والأدب والبوليس والشهر، وكلها مجلات شهرية وقصة واحدة " سميط " في صحيفة الشعب، أما عن تاريخ النشر فنجد أن أقدم قصة في المجموعة كانت " يا بدر " نشرت في مجلة الثقافة في ديسمبر ١٩٥٢، أما أحدث قصة فكانت " سوارس " التي نشرت في مارس ١٩٦١وهي القصة التي احتفى بها د. أحمد كمال زكي واعتبرها " علامة بارزة أو دالة على أسلوب فاروق خورشيد وانتمائه إلى تيار الوعي" [٣٣]

ولعل دراسة سريعة لمضمون قصص الكاتب التي نشرها في الخمسينيات توضح لنا مدى ارتباط الكاتب بالواقع، سنلاحظ بداية أن الست عشرة قصة التي بين أيدينا توزع من ناحية الموضوعات على النحو التالي : -

١- موضوع اجتماعى يعالج بأسلوب موضوعى أو ذاتى شخصية فقيرة أو مقهورة ويتضح ذلك فى قصص جلدة كتاب - يا بدر - واحدة فى الليل - يا سبحان الله - سميط - حسين أفندى ضرب الجرس - الست بهية .

٢- موضوع ذاتى يميل فيه الكاتب إلى استخدام المونولوج مثل: الطريق - الكل باطل - بعد عامين - سوارس - الذبابة - السأم - موعد - حريق ابن رشد.

٣- وتبقى قصة واحدة بعنوان «غادة» حاول فيها الكاتب أن يلتحم بالواقع السياسى، إذ تعد من أدب المعركة، قد نشرت فى مجلة البوليس فى ١٩٥٧/٢٤ [٣٤] بعد عام تقريبا من العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ .

إذن من خلال العرض السابق يمكن اعتبار أن الغالب على قصص الكاتب :الواقعية ومعالجة الواقع الخارجى، فهناك تسع قصص من ست عشرة يمكن أن توصف بأنها قصص واقعية على اعتبار أن قصة مثل الذبابة تعد واقعية، ويمكن القول إن ثمة تماثلا بين اتجاه القصة والأسلوب السردى أو الرؤية السردية، فالقصص الواقعية عند الكاتب يغلب عليها السرد الموضوعى بقطع النظر عن نوع الضمير المستخدم سواء أكان متكلماً أم غائباً، فى حين أن القصص التى تعالج موضوعاً ذاتيا يلجأ الكاتب فيها إلى أسلوب السرد الذاتى، ومن ثم تيار الوعى أو الحديث الذاتى على حد قول السعيد الورقى .

وباختصار يمكن القول إن فاروق خورشيد فى مجموعة «الكل

باطل» أقام نوعاً من التوازن بين الذاتى والموضوعى من حيث الشكل أو المضمون فمن حيث المضمون يظهر توجه الكاتب نحو معالجة موضوعات اجتماعية تخص الطبقة الفقيرة كبائع السميط وبنات الليل والمتهورة كشخصية المعلم فى قصتى (حسين أفندى ضرب الجرس، الست بهية) وفى أغلب هذه القصص نجده قد لجأ إلى السرد الموضوعى، ومن ثم كان أقرب إلى بناء القصة التقليدى ومن ناحية أخرى عالج الكاتب موضوعات شخصية أقرب إلى السيرة الذاتية التى تخص الكاتب نفسه ممثلة فى شخصية المثقف بصورة عامة كما فى قصص الطريق وسوارس والكل باطل وفى هذه القصص يغلب السرد الذاتى واستخدام ضمير المتكلم، ويظهر بشكل جلى تيار الوعى وبداية ظهور الرمز الفنى كما فى قصتى «الذبابة وسوارس» .

ولعل قصة سوارس كانت بداية لتوجه الكاتب بعد ذلك إلى القصة الرمزية والأسطورية فى مجموعة «القرصان والتنين» التى نشرت قصصها طوال فترة الستينيات، وظهرت ضمن كتاب فى عام ١٩٧١ بعد رحيل عبد الناصر .

ففى هذه الفترة – عبر مجموعة " القرصان والتنين" يلجأ فاروق خورشيد إلى الرمز والأسطورة ،لكى يصب رؤيته وموقفه من الواقع والسياسى والاجتماعى فى الستينيات، ولذلك أيضا سنجد أن القصص تخلو تقريباً من الموضوعات فيصعب مثلاً تلخيص القصة، ثمة قصة واحدة فقط هى «حكاية صرصار» يمكن أن نقول عنها انها تتحدث عن كذا وكذا ومع ذلك يعتمد فيها على الرمز.

ومن ناحية الشكل الفنى يغلب على القصص السرد الذاتى عدا قصتين هما : «الخوف وحكاية صرصار» ترويان بضمير الغائب، ومع ذلك - كما أشرت - تميلان إلى الرمز واستخدام تيار الوعى، أما باقى القصص فيستخدم فيها الكاتب أسلوب السرد الذاتى حيث اللجوء إلى ضمير المتكلم، أو المخاطب هذا إلى جانب الرمز وتفكك البناء القصصى وقلة الأحداث، إننا تقريبا لن نجد قصة قصيرة ذات حبكة تقليدية فى هذه المجموعة .

ويمكن القول إن فاروق خورشيد كان يقف جنباً إلى جنب مع بعض كتاب الستينيات ذوى الاتجاه السريالى، مثل محمد حافظ رجب ومحمد إبراهيم مبروك، ولكن انشغال فاروق خورشيد فى هذه الفترة بالرواية وإعادة كتابة السيرة الشعبية والإذاعة، وكتابة المسلسلات إلى جانب كتابة المسرحية، والدراسات الأدبية عن الأدب الشعبى - أقول - كل هذا شغل النقاد عنه، ومن ثم لم يلتفت إلى قصصه فى «القرصان والتنين» رغم أنها لا تختلف عن الاتجاه السائد فى ذلك كما ظهر عن كتاب الستينيات وإن كانت أكثر إيغالاً فى الرمز .

وفى السبعينيات، بالتحديد فى منتصفها - بدأت فترة جديدة مختلفة عن فترة الستينيات ،حيث ظهرت طبقة جديدة من الانفتاحيين أحدثت خللا فى منظومة القيم الاجتماعية والاقتصادية، وقد تزامن ذلك مع عدم استقرار سياسى، لعل أبرز مظاهره عدم الاستقرار الوزارى "فقد شهد العهد الساداتى الذى استغرق أحد عشر عاما (من أكتوبر ١٩٧٠ إلى أكتوبر ١٩٨١) ١٨ تشكيلاً وزارياً" (٣٥)

ومن الناحية الأدبية ظهر ما يسمى بجيل السبعينيات فى القصة والشعر، وكان فاروق خورشيد فى ذلك الوقت فى الظل - بعد فصله من الإذاعة المصرية - يكتب ناقما قصص مجموعة المثلث الدامى (نشرت قصة المثلث الدامى فى مجلة الكاتب، عدد ديسمبر ١٩٧٤) وغيرها طوال فترة السبعينيات ليجمعها فى كتاب صغير الحجم عام ١٩٧٩، وكان قد نشر معظم هذه القصص فى مجلات الثقافة والهلال والكاتب، فى الفترة التى رأس تحريرها صلاح عبد الصبور، وقد ظهرت فى هذا الكتاب بعض الملامح الاجتماعية لفترة السبعينيات من خلال غلبة الأسلوب الرمزى، ولذلك سيغلب على القصص الإيجاز والتكثيف وانعدام الحبكة والبناء القصصى إلى جانب اللجوء إلى الأسطورة والتهويم فيما وراء الواقع، ويمكن القول إن قصص المثلث الدامى تمثل مرحلة متطورة فى أسلوب الكاتب وهي فى الوقت ذاته امتداد لقصص المجموعتين السابقتين، ومن هنا كان اتجاه الباحث إلى دراسة قص هذه المجموعات الثلاث تحت مسمى واحد هو " مرحلة التكثيف الشعرى والرمز " ولنبدأ فى دراسة هذه القصص لنبين كيف تجلى الشعر والرمز فيها فى الصفحات التالية .

*** التحليل النقدى**

على الرغم من تنوع قصص خورشيد بين الواقعية وتيار الوعى والرمز واستلهام الأسطورة، فإن الطابع الغالب عليها جميعاً هو شعرية القص، وإن جاءت هذه الشعرية الغنائية بدرجات متفاوتة من اتجاه إلى آخر، بل من قصة إلى قصة، وكما أشرنا سابقا فإن هذه

الغنائية (الشعرية) التى تطبع بها قصص الكاتب تبعدها عن البناء التقليدى للقصة القصيرة، ومن ثم سيكون من العسير الحديث عن حبكة أو شخصية أو غيرها من عناصر بناء القصة التقليدية. ولعل خورشيد فى ذلك يقترب مما سماه الدكتور حلمى بدير بالرؤية التعبيرية Expressionism حيث" تعمد إلى تكثيف الفعل والحركة والسياق، والجمل والمقررات والتراكيب، تبتعد عن المباشرة والنسب التقليدية فى تكوينات العمل الفنى، تستعين بالعادى من الشخصيات والأحداث لتكشف رؤية الواقع، بعيداً عن رتابة الظاهر وتفاهته"[٣٦]. واقتراب قصص خورشيد أو ميلها إلى الرؤية التعبيرية يؤكد على توفر الصيغة الغنائية فى بنائها، كما سيوضح التحليل .

أولا : القصة الواقعية : -

يقصد بالقصة الواقعية عند الكاتب، تلك القصص التى تعالج موضوعاً خارجياً أو محاكيا للواقع، أو على الأقل تعالج أحداثا شبيهة بالواقع ،على الرغم من ارتباط الواقعية بالرواية حيث تهتم الواقعية بالوصف الدقيق للحياة اليومية فإن الدكتور حلمى بدير قد وجد أن القصة القصيرة يمكن أن تتسع لها أيضا، سواء على مستوى المكان، أو مستوى الزمان، فيقول: " إذا كانت الواقعية قد اهتمت بالوصف والوصف الدقيق للحياة اليومية مما لا يتسع معه إلا العمل الروائى فإننا وجدنا فى النماذج المعروفة من القصة القصيرة، كيف أنها اتسعت لهذا المذهب، وكيف أنها لم تتسع فقط مكانياً Osimplarioولكن زمانياً كذلك Asimpleheart [٣٧] .

على أن الواقعية فى قصص فاروق خورشيد – موضوع التحليل

– ليست بالواقعية الفجة أو التسجيلية (المحاكاة)، حيث "تبدو فيها ظاهرة الانعكاس أكثر وضوحاً وعمومية"(٣٨) ولكنها واقعية فردية وهو ما سماه الدكتور حلمى بدير بالاتجاه الفردى الذاتى، وذلك فى معرض حديثه عن مضمون القصص الواقعى فهو "اتجاه نحو المسائل الدقيقة التى يتعرض لها الفرد وهى من تأثير نفس الأوضاع فى المجتمع من سياسيها واقتصاديها واجتماعيها، ولكنها تتميز بالخصوصية الفردية لا الجماعية المتأثرة، ومن هنا كان مجملها لا يمثل اتجاهاً، ولكن يمثل اتجاهاً فردياً يختلف فى إطاره العام من كاتب لكاتب، وكان التركيز على الفرد أو الشخصية وقصة الحياة ومثالنا هنا أعمال ديفو وديكنز وجين أوستين وإميلى برونتى " (٣٩)

وتحت هذا الاتجاه الفردى الذاتى كتب خورشيد عدداً محدوداً من القصص فى هذه المرحلة ينتمى معظمها إلى المجموعة الأولى "الكل باطل"، فى هذا المجموعة نجد القصص التالية:جلد الكتاب – يا بدر – غارة – سميط – حسين أفندى ضرب الجرس – الست بهية – حريق ابن رشد، وفى مجموعة القرصان والتنين نجد قصتى الخوف وحكاية صرصار وفى مجموعة المثلث الدامى نجد قصتين أيضا هما الزنزانة – الموردة.

وواضح من نسبة القصص فى كل مجموعة أن الكاتب يتخلى عن التيار الواقعى كلما تقدم فى مشواره الأدبى، ويكشف لنا التحليل أن واقعية خورشيد، ليست بالواقعية الفجة أو التسجيلية، إذ بمرور الوقت، نجدها واقعية تقترب من الرمز ويغلب عليها مسحة شعرية، سواء على مستوى الأسلوب أو الموضوع.

فى مـجـمـوعة «الكل باطل» نبدأ بأول قصـة نشـرها الكاتب هى قصة يا بدر، فنجد الكاتب يروى على لسان الراوى العليم قصة بدر صـبى شـيخ الحـارة الذى يتـعـرض للإهانة من الكبـار والصـغـار، ويتلخص حـدث القـصـة الرئيس فى أن شـيخ الحـارة يرسل بدراً ليـوصل مـبلغـاً من المال هو عـشـرة قـروش لزوجـتـه، وفى الطريق يتعرض بدر لشلة من الصبية يسبونه ويصفعونه على قفاه، وأثناء سيره يتذكر ما حدث له من إهانات سابقة، وعندما ينجو من الشلة بصعوبة يكتشف ضيا ع القروش العشرة التى كلف بتوصيلها إلى زوجة معلمه فيبكى ويجد الحل فى سحب عشرة قروش من تحويشة العمر، وهى سبعة عشر جنيهاً، لا يعلم بها أحد سوى الولد صاروخ صبى المقهى، وفى حجرته التى تقبع تحت السلم أحس أن شيئا قد غـاب " كـان هناك شىء ناقص، بل شـيـئـان، إنهم ثلاثة ومـضـى كـالمجنون يقلب هنا وهناك، جلبـابه الأبيض والآخـر " السكروتة " وقميصه والصديرى، لم يجد شيئاً، وهرع إلى مخبإ نقوده.. هناك بجوار عمود السرير، ورفع البلاطة ولم يجد شيئا "(٤٠) ويكون رد الفعل أن ينتحر بدر بأن يشعل فى نفسه النار .

- " شفت الحكاية دى يا أستاذ ؟
- حكاية إيه ؟
- بدر
- أه.. ماله.. ؟
- حرق نفسه امبارح . "(٤١)

آثرت مع تلخيص القصـة أن أنقل مـقطعـاً من السـرد وآخر من

الحوار لنرى كيف أن لغة الكاتب لغة تسجيلية تختلط بالعامية، بل هى عامية خالصة فى الحوار، ولا أثر فيها لوجود الشعر .

وإذا كان ثمة شعرية فى النص فهى فى تعاطف الراوى مع شخصية بدر، وواضح أن لجوء الكاتب إلى السرد الموضوعى عن طريق استخدام ضمير الغائب وسع من نطاق المتن الحكائى، فاستطاع أن يرسم لنا شخصية بدر فى وضوح واستطاع أيضاً أن ينتقل بالأحداث فى المكان والزمان ليعطى صورة بانورامية للحارة المصرية وفى ذات الوقت يصور القهر الذى تعرض له بدر نتيجة اللامبالاة من شيوخ الحارة والشر من الصبية حين يتعرضون له بالسب والضرب ثم يسرقون ما جمع من مال .

والتعاطف الإنسانى مع الشخصيات المقهورة هو الموضوع الرئيس فى قصص خورشيد الواقعية، ففى (جلدة كتاب) نجد عباسا بائع الكتب يجلس بجوار سور القبة، يفشل فى بيع شىء من بضاعته، ويسعد سعادة بالغة عندما يستطيع تأجير ثلاثة مجلدات للراوى، وفى قصة (واحدة فى الليل) يصور الكاتب معاناة فتاة ليل تسير ليلاً تحت وطأة البرد القارس، ترتدى ثوباً قديماً، تبحث بين المارة وأصحاب العربات عمن يعطيها بعض المال مقابل جسدها ولكنها تفشل فى ذلك، فثمة ما يمنع إتمام هذه الصفقة الليلة، وفى النهاية لا تجد سوى حارس العمارة الفقير الذى يقدم لها كوب شاى دافئا " ومرت به يصب من الكوز فى كوب صغير.. وقام طويلا رفيعا على رأسه لاسة وشاربه كث غزير وعروق فوق صفحة وجهه تبين ... وهمس :

- كوب شاى يبعث الدفء فى المتعبين.

وحرارة تنبعث من الراكية ووسادة تراها بعيدة من قش هى أو من حرير.. ماذا يضير وأمسك يدها وهى تسير .... وراح ليل فى ضمير المتعبين.. راح والنهار وشيك . وهى بعد تجلس عند حافة الطريق " (٤٢)

ولعنا نلاحظ فى الفقرة السابقة أن تعاطف الكاتب لا يقف عند فتاة الليل، بل يتعداه إلى التعاطف مع شخصية الحارس، الذى يعد صورة أخرى لفتاة الليل المتعبة.

وفى قصة (سبحان الله) التى كتبها خورشيد بالعامية المصرية نجد موظفاً صغيراً اسمه أحمد يحيى يتعرض للإهانة من رئيسه فى العمل فيكون رد فعله ضرب رئيسه، وتكون النتيجة طرده من العمل، والقصة على الرغم من أنها مكتوبة بالعامية من ألفها إلى يائها، إلا أنها تتميز بسرعة الإيقاع ، وهذا سر شعريتها.

ونتوقف قليلاً عند قصة سميط لأنها - فى رأيى - تمثل القصة الواقعية التى تتوسل بتقنيات الشعر، كما أنها قنطرة بين القصة الواقعية وقصة تيار الوعى عند الكاتب، كتب خورشيد هذه القصة ونشرها فى جريدة الشعب فى ١٩٥٧/٢/١٩ (٤٣) وهى تروى فى تفصيل ما حدث لبائع السميط " مسعود " خلال يوم واحد، فالراوى العليم يتبع مسعوداً بائع السميط منذ أن أخذ السميط وشيعه عباس صبى الفرن بسخريته فتبدأ بجملة " كان اليوم أغبر من أوله " وواضح أنها جملة رغم أنها تقال على لسان الراوى العليم إلا أنها ألصق بالشخصية، ومن هنا يأتى تماهى الراوى مع الشخصية، مما

يزيد من التأثير والميل بها نحو الذاتية، ومن ثم الاقتراب من الشعر، ونسير مع الراوى وبائع السميط ذى الكرة الدهنية فى قفاه، فنجده يجلس عند الجامع دون أن يبيع شيئاً، ويذهب إلى الميدان ويجلس هناك فلا يبيع شيئاً أيضاً " وهز رأسه فى تثاقل وهو وهو ينهض من جلسته ينفض التراب عن جلبابه ويسرح بعينه فى الميدان الكبير، وقد أخذت العتمة تلفه ولكن.. لقد مضت عليه أيام والنحس يلازمه، ليس يدرى ما الذى حدث، أهو الهرم قد دب فى أعطافه، أم هى زائدته الدهنية التى استقرت فوق قفاه تنفر منه الطامعين، أم هو الكلب ؟ كلب الحاوى اللعين " (٤٤) ومع ذلك لم يجد أمامه غير البار فاتجه نحوه وهناك وجد الحاوى وكلبه فخرج دون أن يبيع شيئاً، ولم يبق إلا بار مانولى فيدخل البار، ويحمد الله أن الحاوى وكلبه غير موجودين ويفتح الله عليه بزبون يطلب منه الشراء، فيقترب وما يكاد يدفع له بالسميط حتى يرى الحاوى فى مقدمة البار يقدم ألعابه وهنا ترجف يده ويتذكر الكلب، فيذهل المشترى، وما هى إلا لحظات ويأتى الكلب هاجماً عليه " وامتدت أيد تدفعه، وهز رأسه، و أدار للجمع الكبير ظهره ودارت أمام عينيه رؤى ورؤى.. خادم فى منزل، ثم طاه، ثم صبى بقال وبائع يانصيب، وأخيراً هذا السبت وفى كل مكان كان أمامه كلب " . (٤٥)

فى الفقرة السابقة يلجأ الكاتب إلى الحديث الذاتى للكشف عن ماضى الشخصية ثم يجعل من لفظ الكلب رمزاً فنياً، فالكلب هنا رمز للواقع التعس أو للخطر الذى يقف فى وجه بائع السميط، ونسير مع الراوى وبائع السميط إلى منزله الأخير حيث تنتهى

الرحلة والقصة معاً " وكان أمام حميدة وابنتها فتحية فى هذه الليلة سبت كبير ملىء بالسميط والبيض والجبن للعشاء.. ورجل محموم يهذى دون أمل فى شفاء " [٤٦]

وإذا كان خورشيد قد استعان فى هذه القصة بالمونولوج المباشر والرمز، فإنه قد فعل الشىء نفسه بصورة أوسع فى قصتى حسين أفندى ضرب الجرس -الست بهية، والقصة الأخيرة تعد أطول قصص المجموعة، وأطول قصصه الواقعية أيضا، حيث تزداد فيها رقعة الأحداث والشخصيات، ومن ثم فهى أقرب إلى الرواية .

وعندما ننتقل إلى القصص الواقعية الموجودة فى مجموعتى القرصان والتنين والمثلث الدامى وهى على الترتيب: الخوف – حكاية صرصار– الزنزانة – الموردة نجد أن الكاتب خطا بالقصة الواقعية خطوات أرقى، فاقترب بها من قصة تيار الوعى من ناحية والقصة الرمزية من ناحية أخرى .

فى قصة الخوف نجد الراوى – بطل القصة – شخصاً مثقفا محاضراً تزوره فتاة فى شقته، نفهم من السياق أنها تلميذته، يقبلها فتنصرف وتتركه وحده، وعند ذلك تبدأ الأحداث، لكن أية أحداث، إنه حدث واحد بسيط، يقف الراوى وحيداً فى شقته الواسعة، يجتر ذكرياته ويشعر بالندم والأسى لأن الفتاة تركته ويبحث عن زجاجة الخمر التى تركها الخادم له، ويشرب وينهار، ويسمع طرقاً على الباب، ويختلط الخوف بالعجز، فلا يستطيع أن يفتح، وتنتهى القصة عندما يسمع وقع أقدام داخل الشقة، ".. والحائط يتسع، دوائر من ظلام تلف كل شىء، وتأكل كل شىء، و(رئيفة) لا تسمع نداءك،

صوتك لا يخرج من لسانك، نبضك يعلو فوق كل صراخ، والباب انفتح، وقع أقدام.. وقع أقدام " [47]

والقصة تكاد تخلو من الحوار، فهى عبارة عن مونولوج طويل، سريع لاهث، جمل قصيرة تنساب فى شاعرية، ولعل هذا أبرز ما فيها من شعر لتبدأ القصة بالمقطع التالى :

"حين اقترب منها.. تأودت وهربت.. وراء المقعد الكبير، ورأيت ابتسامتها تملأ وجهها الأسمر كله، وعند العين عبوس ضاحك، واقترب منها مرة أخرى.. وتأودت ولكنها لم تهرب.. ومددت يدى إلى خصرها فتأودت، ثم مالت وقبلتها " . [48]

وواضح أن هذا المقطع لا يقف عند سرعة الإيقاع فقط، بل نجد فيه أيضا التكرار للكلمات " تأودت " و" هربت " و" اقتربت " وهو أسلوب سنجده بكثرة فى قصص خورشيد الأخرى، وبذلك تتجلى شاعرية القصة فى الإيقاع والتكرار إلى جانب استخدام ضمير المتكلم، فالقصة مروية على لسان الراوى /البطل، فإذا أضفنا إلى ذلك اللجوء إلى الحديث الذاتى واستخدام المجاز اللغوى، كانت هذه القصة بداية اقتراب خورشيد بخطى ثابتة من شعرية القص، والمقطع التالى من القصة يؤكد ما ذهبنا إليه :

" والنيل مات وهمد، والقمر غاب واحترق / وأنا والكأس والذكريات، وأنا عجوز، نعم عجوز، الفتاة قالت هذا حين تركتك وذهبت، هل تنسى.. ؟ و غداً تمسك الكتاب الضخم وتهتز فى المحاضرة، وأنت تلوك كلام الأقدمين وتلوى لسانك بلغة الفرنجة، وتهمس فى حنان شعر شكسبير ...، ورأسك يملؤها دخان ألف

سيجارة ومائة فنجان وكأس الليلة والعيال مبهورون، وهن باهتات".[٤٩]

وإذا انتقلنا إلى قصة حكاية صرصار في المجموعة نفسها نجد القصة مروية بضمير الغائب، من خلال رؤية سردية ذاتية، فالراوى العليم يحكى فى تفصيل ما يدور فى ذهن البطل، وهو يصلى، بينما تواجهه صورة أمه فى إطار فوق الحائط، والمشكلة التى تواجه البطل ليست فى الصورة التى أمامه على الحائط ،بل فى شىء آخر هو وجود صرصار يزحف فى بطء نحو الصورة، وكلما اقترب الصرصار من الصورة شرد البطل من صلاته وأفرغ لنا تاريخه الشخصى الذى هو عبارة عن سلسلة من النفاق والتملق والدونية إنه باختصار شخصية وضيعة حقيرة، تماما مثل الصرصار، وهذا ما أراده المؤلف، من هنا يصبح الصرصار رمزا فنيا فى القصة، وحكاية الصرصار تعادل حكاية البطل، والقصة قائمة على الصراع الخارجى بين البطل والصرصار، فى الظاهر، فى حين يمكن القول إن الصراع قائم فى داخل البطل نفسه، فهو بقتل الصرصار، يريد أن يقتل الحقارة فى نفسه " وتطلع فى الصالة فلم يجد أحداً فاستدار وقد لمعت عيناه فى وحشية وانقض على الصورة.. على الصرصار " .[٥٠] .

إذن محك الشعرية فى هذه القصة هو استخدام الرمز، إلى جانب الارتقاء على رؤية سردية ذاتية، عزز من وجودها استخدام المونولوج الداخلى متضافراً مع صوت الراوى العليم.

ونتوقف الآن عند مجموعة المثلث الدامى حيث نجد ثلاث قصص،

هى على الترتيب الزنزانة – يا على – الموردة.

فى قصة الزنزانة تبدو لنا القصة لأول وهلة قصة عادية، مسرح أحداثها زنزانة فى معتقل، تضم مجموعة من المجرمين فى لحظة من الزمن وهو الليل " عالمنا فى الليل عالم غريب لا يعرف الظلام، فعالمنا فى الليل عالم، دائماً مضىء " (٥١)، هكذا تبدأ القصة وتتحرك الأحداث من خلال وجود طفل أو شاب اسمه أحمد انضم إليهم فى هذه الزنزانة بسبب اشتراكه فى المظاهرات، وتكون أزمة الشاب.. كيف يتبول ؟ وأين وسط هذا الجمع ؟ وتتوالى الأحداث ليتعاطف معه الجميع، فيشعلون له عود الثقاب الوحيد، والقصة بهذا الحدث البسيط قصة عادية، قد تبرز شهامة هؤلاء المجرمين أو بعضهم على الأقل، وربما تؤكد على وعيهم السياسى، فهذا أبو سريع زعيمهم يصرخ منددا بالضحكات الفاجرة الساخرة من الشاب، عندما أعلن عن رغبته فى التبول : ".. اخرس الولد أشرف منك ومن أبيك، خرج يتظاهر من أجلك ومن أجلى ومن أجل ما لا تعرف أنت ولا أنا، وسجن، لا سرق ولا قتل ولا حشش ولا سكر.. الولد عظيم، خذ يا مرسى الكبريت، أضئ له الزنزانة ليعرف طريق الجردل، وأقسم من فتح فيه عينه أقتله، أخرق عينه، أمزق وجهه بيدى ".(٥٢)

لكن براعة خورشيد الحقيقية تبدت فى شىء آخر، ألا وهو الاستفادة من أبيات محمود حسن إسماعيل الثلاثة التى صدر بها القصة، لتتضافر مع أحداث القصة، فتعطى بعداً عميقاً للبطولة الفردية، التلميذ الذى يشترك فى المظاهرات من أجل الآخرين، تقول أبيات محمود حسن إسماعيل :

والديك لما رن فى سطحه

صوت نادى اللحن وزكى النغم

كبر حتى خف من صرحه

من نام فى الكوخ ومن لم ينعم

ورتل الأنغام فى صبحه

يطرى بها النور ويهجو الظلم

فهذا الديك الضعيف نادى اللحن، وزكى النغم، أثار النخوة والمروءة والشهامة فى أفراد الزنزانة المجرمين، إن الأبيات بهذا الشكل تصبح جزءاً من نسيج القصة، ومن ثم تدفع بشخصية أحمد إلى مرتبة الرمز، فلو لم يصدر خورشيد القصة بهذه الأبيات للشاعر الكبير محمود حسين إسماعيل لفقدت سر جمالها، لقد أنقذتها هذه الأبيات من الثرثرة النثرية، لتدفعها إلى شعرية قصصية، تمثلت فى إغناء دلالة الحدث والشخصية معاً، وذلك عن طريق الربط بين صوت الديك فى الأبيات الشعرية وشخصية "أحمد" التلميذ الصغير فى القصة، فإذا كان الديك قادراً على تحريك النائمين وغير النائمين وهو يرتل الأنغام، فإن ما قام به التلميذ وما ترتب عليه من دخوله الحجز قادر أيضا على تغيير نفوس المجرمين فى السجن ودفعهم إلى الخير والحق أو على الأقل التعاطف معه .

وفى قصة يا على نجد أن الكاتب يصدرها بمقطع طويل على لسان هاملت لشكسبير، فى حين نجد راوى القصة وهو بطلها، عامل فى بار بمدينة الإسكندرية يعود من عمله فى آخر الليل، يسير وسط الظلام فى شوارع المدينة، يطارده الخوف والبرد والظلام والرياح،

وكلما شعر بالخوف، أو سمع نباح كلب، ينادى : (يا على) وهو تعبير يتكرر طوال القصة حتى بعد أن يصل إلى منزله ويدخل فى سريره، وعلى فى الأصل اسم خفير المنطقة التى يسكن فيها الراوى، المهم أن القصة تنتهى بوصول الراوى إلى بيته، وهو طول رحلته يتذكر ما حدث له فى البار، وهى أحداث قليلة لكن أهمها أن أحد رواد البار أعطاه بقشيشا كبيراً " أحدهم الليلة، لم يكن من الإسكندرية، إنما كان يشرب بكثرة، ويسود ورقاً أمامه بحروف متعجلة سوداء، أعطانى بقشيشا ضخما وقال :

فى صحة الإسكندرية عروسة كل البحار، وكل العصور[٥٣]

لذلك فإن الراوى يشرب، ومن ثم يترنح أثناء الطريق ويصل إلى منزله على هذه الصورة، لكن ماذا وراء هذا ؟ وماذا يعنى أن يصدر فاروق خورشيد قصته بهذا المقطع الطويل على لسان هاملت :

– أجبان

– أجبان أنا

– من يدعونى وغداً

– من يفلق رأسى "[٥٤]

والواقع أن الكاتب غير موفق فى استخدام هذا المقطع الذى يشير إلى جبن "هاملت" وخوفه، لكى يجعله متناصا مع خوف الراوى، ومع ذلك نجد أن الكاتب نجح من ناحية أخرى فى أن يقترب بقصته من الشعر، ولكن عن طريق تقنيات أخرى غير التناص، وهناك التكرار المتمثل فى لازمة – يا على – إن علياً هنا يقترب من الرمز ويبتعد عن مفهومه الأصلى وهو على خفير المنطقة، إذ إن لفظ

على يحمل فى التراث الدينى، مفهوماً رمزياً، إذ يتكرر فى المراثى الشعبية كنداء استغاثة أو ندبة، كذلك أعطى هذا التكرار نوعاً من التماسك فى نسيج القصة إلى جانب ضبط الإيقاع النثرى .

ومن التقنيات الأخرى التى لجأ إليها الكاتب فى القصة، اعتماد ضمير المتكلم فاستخدام ضمير المتكلم، يجعله راوياً غير محايد، وغير موضوعى، فهو بذلك أقرب إلى أنا الشاعر.

فإذا أضفنا إلى ما سبق لجوء الكاتب إلى الإكثار من استخدام الصور المجازية التى تشخص الطبيعة والأشياء، مثل قوله " وتضخم السحاب وتمدد ثم مد غشاوات تحيط القمر ،ثم تآكله جزءاً جزءاً، ويذوب القمر وسط السحاب الأسود، ويسود الظلام المخيف .

- يا على ..

وبدت الظلال ثقيلة مرعبة " (٥٥)

فإن هذه القصة تعد أكثر قصص المجموعة اقتراباً من الشعر .

وتستحق قصة المورِدة وقفة طويلة إذ إنها تتناص مع قصة خديجة للدكتور " طه حسين " من مجموعة «المعذبون فى الأرض» هذا بالإضافة إلى استخدام الكاتب بناء سرديا يقوم على تضافر الحوار الخارجى والحوار الداخلى من خلال الشخصيتين الرئيستين فى القصة، أما الراوى فيقف مثل عين الكاميرا خارج الأحداث .

بالنسبة للتناص يأخذ خورشيد المقطع التالى وهو الأخير فى قصة طه حسين " قالت سيدتها وهى تكفكف دموعها تريد أن تنسجم، وتثبت صوتا يريد أن ينفطر : لقد أكرهت خديجة إكراها على الزواج، ومس حياءها النقى ونفسها الطاهرة منه دنس، لم

يستطع الحب أن يغسله فغسله الموت .

قال سيد خديجة : وصنع الله لأبويها، فقد كتب على محبوبته أن تطوف ما عاشت بالدور تصنع لأهلها الخبز، وكتب على شعبان ألا ينظف يديه ولا ثيابه من الطين (٥٦)

وهذا المقطع يلخص مغزى قصة طه حسين، حيث إن إكراه خديجة على الزواج وعفتها في الوقت ذاته كان سببا في تعاسة أهلها، أما هي نفسها فقد استراحت بالموت وتركت لهم الشقاء .

وهنا يبرز السؤال لماذا يصدر خورشيد قصته بهذا المقطع من قصة "خديجة" للدكتور طه حسين؟ هل ثمة علاقة بين القصتين، إن خورشيد يضع أمامنا في قصته الموردة شخصيتين رئيستين هما خديجة وزينب من النساء حاضرتين في القصة وشخصيتين غائبتين من الرجال هما أحمد أبو إسماعيل وسي عبد الظاهر اللذين يقتلان، ووضع الشخصيات بهذا الشكل يغري القارئ بالتطابق بين القصتين، لكن في الحقيقة أن خديجة في الموردة هي النقيض التام لخديجة في قصة طه حسين – بل على العكس من ذلك يمكن القول إن ثمة تشابهاً كبيراً بين خديجة طه حسين وزينب في قصة الموردة.

إذن أين التناص هنا بين القصتين ؟ يمكن القول إن ثمة تفاعلا نصيا يتبدى هنا في آلية التحويل أو المعارضة، فخديجة عند طه حسين فتاة خجولة صامتة حزينة " ... كانت راضية بهذه الحياة باسمة لها على شيء من حزن كان يستقر في قلبها ويتغلغل في ضميرها، ولا يبين منه لسانها حين ينطق ولا وجهها حين يأخذ ما يأخذ من الأشكال ..إنما كانت تخفي حزنها كما يخفي البخيل

كنزه"(٥٧)

أما خديجة عند خورشيد فتتحول إلى فتاة تنبض بالحياة والمرح والبهجة لا تخجل من التعبير عن رغباتها، أو إظهار فتنتها .

" وعادت خديجة تقول وصوتها صابح فيه طراوة السن، ونداوة الصبح ،وحلاوة العذراء المتفتحة :

– وطلب منى أن أصنع مناديل أخرى، حتى أستطيع أن أجمع ما أشترى به فستان الزفاف " (٥٨)

على أننا يمكن أن نجد تشابهاً بين زينب فى الموردة وبين خديجة يتمثل ذلك التشابه فى الحزن، حيث نجد أن زينب حزينة لمقتل زوجها سى عبد الظاهر، رافضة الزواج من أخيه عبد الستار، الذى قتله مأجوراً من أحمد أبو إسماعيل .

ولكن باستخدامنا آلية التحويل فى التفاعل النصى " التناص " بين القصتين يمكن القول إن زينب هى النقيض لشخصية " محبوبة " أم " خديجة " فى قصة خديجة لطه حسين فزينب جميلة وإن بدأت شعيرات بيضاء تظهر فى رأسها أما محبوبة فقبيحة جداً .

على صعيد آخر ثمة تشابه كبير بين أجواء القصتين يتمثل فى الفقر والبيئة الاجتماعية، قصة خديجة تدور فى الصعيد، فى قرية فقيرة وأسرة فقيرة .

" خديجة وأمها محبوبة وأبوها شعبان وإخوتها الصغار " تخدم خديجة فى منزل أحد الأثرياء، أما قصة الموردة فتدور فى قرية على شاطئ النيل بالصعيد أيضاً وتقع الأحداث تقريباً على شاطئ النيل أو على الموردة، ،حيث يقتل أحمد أبو إسماعيل فى مركبة كما قتل

سى عبد الظاهر من قبل ويقوم حوار غير مباشر بين صوتين صوت ظاهر هو صوت خديجة وآخر خفى هو صوت زينب، ويقوم بناء القصة على هذا الحوار .

صوت خديجة الذى يمثل المستقبل وصوت زينب الذى يمثل الماضى ،ولعل التناص أو التفاعل النصى بين قصة الموردة وقصة خديجة يمثل حواراً ثالثاً يوسع فى دلالة القصة .

وإذا كان بناء القصة قائماً على هذا التضافر بين الحوار الخارجى (صوت خديجة) والحوار الداخلى، فإن صوت الراوى يبدو منحازاً للصوت الداخلى، وهكذا يتغلب الذاتى على الموضوعى فى القصة وهو أحد المقومات الأساسية فى شعريتها .

نخلص مما سبق إلى أن فاروق خورشيد فى قصصه الواقعية والتى حرصنا أن نعرض لها بالتحليل حسب تاريخ نشرها بادئين بأقدمها، كان يتطور من واقعية شبه تسجيلية إلى واقعية شعرية رمزية، وهو تطور يؤطر القيمة الجمالية لقصة خورشيد القصيرة، ويكشف عن رؤية إنسانية عميقة تعلى من شأن الإنسان وقيمته فى الكون، إنها شعرية الحياة التى تجعل من القبيح جميلاً ومقبولاً .

ثانيا: تيار الوعى :

جاءت قصص فاروق خورشيد فى هذا النوع امتداداً لقصصه الواقعى حيث يبدو فيها الحديث الذاتى ووعى الشخصية عنصراً مهيمناً بوصفه تقنية من تقنيات تيار الوعى، وإن كان ذا تأثير محدود فى بناء القصة، وهذا ما دعا السعيد الورقى إلى أن يطلق

عليه " تيار الوعى والواقعية الفردية " (٥٩) متوقفا عند بعض القصص من مجموعة (الكل باطل) موعد - واحدة فى الليل - حريق ابن رشد) وقد وجد أن " هذا الحديث الذاتى عنده يمتاز بأنه فكر منظم غير منطوق " (٦٠) كذلك " لم يكن ليلغى موضوعية الأحداث خارج الذات، وإنما يسير هذا الحديث الذاتى خلال الأحداث الخارجية "(٦١) أما عن دوره - الحديث الذاتى - فهو " التنفيس وتخفيف حدة الانفعال الأساسى " (٦٢) والواقع أن فاروق خورشيد فى هذه المرحلة لم يتوقف فى استخدامه لأسلوب تيار الوعى عند ما ذكره الورقى، فقد تجاوز ذلك، مستخدما تقنيات أخرى كالمونولوج الداخلى المباشر والتخلى عن موضوعية الأحداث والاعتماد على الألفاظ الموحية، والإيقاع الشعرى، والمجاز والرمز، حتى لتكاد تقترب قصة تيار الوعى من مفهوم القصة السريالية كما فى قصة " حلم " من مجموعة المثلث الدامى .

وإذا كانت قصة تيار الوعى فى مفهومها الغربى " قصة يعرض فيها مؤلفها كل شىء من خلال تعاقب للصور لا يربطه نظام - فى الظاهر على الأقل - إنما هى أفكار تتداعى.. لا يصل بينها ضبط منطقى أو تكامل وصفى، وإنما يقع الحدث وينمو ويتطور داخل عقل الشخصية الرئيسة ويعكس تيار وعيه -- أو قل التداعى العفوى لخواطره - كل القوى التى يعيها، كما تؤثر عليه فى أية لحظة معينة فنجد فى أن واحد تقريبا حدثاً خارجيا وما يثيره من معان وذكريات وخواطر كلها معا " (٦٣) إذا كان ذلك كذلك، فقد كتب خورشيد هذا النوع من القصة، لكن يبقى فى النهاية، إن ما يعنينا فى قصة تيار

الوعى مـضـمـونهـا القـائم على رصـد مـا يجـرى داخل ذهن الراوى وشـخصـياته بكل تفـاصيله، ومنحنياته، بحيث يغلب هذا الداخل على مبنى القصـة ومعناها ،يقول روبرت همفرى " وأسرع مـا يتعرف به على رواية تيار ألوعى" هو مضمونها، فذلك هو ما يميزها، لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها ولا موضوعها، ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التى يقال عنها إنها تستخدم تكنيك "تيار الوعى" بدرجة كبيرة هى الروايات التى يحتوى مضمونها الجوهرى على وعى شخصية أو أكثر ".[٦٤] وبهذا المفهوم الواسع لتيار الوعى نتجنب إشكالية التفرقة بين مصطلحات مثل المنولوج الداخلى المباشر والمونولوج الداخلى غير المباشر، ومناجاة النفس والحديث الذاتى وغيرها .

إن الملاحظة الرئيسة فى هذا النوع من القصص عند فاروق خورشيد هى دلالتها على الاقتراب من الشعر، فهى تكاد تكون بديلاً للقصيدة، وسنرصد وسنلاحظ فى الفقرات التالية كيف تتداخل هذه القصص مع الشعر.

فى قصة (موعد) نجد أن الحدث الخارجى للقصة غاية فى البساطة، فالراوى كهل أصلع، ذو كرش، تضرب له فتاة موعداً عند محطة الباص، فيذهب إلى هناك ويقف ينتظر وعندما لا تأتى يعود أدراجه جاراً ذيل الخيبة والقهر، فى حين أن الراوى من الداخل، تمور نفسه بالأحداث والمواقف والمشاعر فى إيقاع يتكون مع واقع الأشياء المرئية، وفى كل ذلك يأتى الحدث الخارجى ضابطاً لهذا الإيقاع، فيقف مثلاً وسط الطريق ليريح قدمه، ثم ينثال المونولوج

الداخلي ليكشف عن ماهية الشخصية " وأنا أذرع المحطة حائراً وألف عين من المجهول ترقبني.. وأنا وحيد.. أبعد هذا كله أنا وحيد، كفاح مرير لأقول للحياة أنا موجود.. وسهر كالأبد أمام مكتبي العجوز، وفي يدي قلم لا يهدأ، ينفث الكلام والحكايات وذكريات غريبة عن حب الصبا "(٦٥)

إن الأحداث في القصة لا نراها إلا من داخل وعي الشخصية ومن ثم فالرؤية السردية هنا رؤية ذاتية تقلص الحكاية وتحدد من رقعة الأحداث الخارجية، والشخصيات، فلا يبقى إلا صوت " الأنا " إنها أنا الشاعر وهذا ما يقربها من القصيدة الغنائية .

ويعمد خورشيد إلى استخدام الأسلوب الشعري لفظاً وإيقاعا وصوراً في المواقف المحتدمة، فعندما يقترب الراوي من لحظة اليأس ويدرك أن الفتاة لن تأتي، يتدفق من الداخل شعراً " أبداً لم يهزني الحب.. كإعصار مدمر يقتلع كل شيء أبداً لم ترتجف يدي وهي تلتقي بيد رقيقة في ضغطة رقيقة تحكي من الأسرار كل شيء أبداً لم يخفق قلبي في ذعر أن لا أراها حبيبتي من حبال القمر صنعها، من رحيق الزهر أطلت أمام عيني.. حبيبتي أسطورة حكاها الزمان، شالها طرزته النجوم وهمسها نسيم الربيع.. جريئة هي، تقودني عبر الحياة، عليمة هي تفتح أمامي سر الحياة.. جميلة هي كألف امرأة.. أنيقة رشيقة، خائنة تعذبني كل حين فأعتصر حياتي من جملة أكتبها بعد تعب السنين، وأدخل سجن الخالدين ،ولكني حزين "(٦٦) والشعر لا يكشف عن تناغم الإيقاع بقدر ما يكشف عن الاضطراب داخل الشخصية .

وفى قصة واحدة فى الليل نجد أن للراوى العليم حضوراً قويا فى الأحداث، فهو يقوم بالوصف الداخلى والخارجى للشخصية، وينتقل بها عبر الأمكنة فى ليلة طويلة مظلمة، عارضاً مأساة فتاة الليل من وجهة نظر ذاتية، فى حين يلعب المونولوج الداخلى المباشر على لسان الفتاة دوراً فى الكشف عن داخل الشخصية، ولكنه دور محدود بالقياس إلى دور الراوى العليم، ذلك لأنه ينطلق فى سرده من رؤية شعرية، تلقى بثقلها على الأحداث .

تبدأ القصة بداية رومانسية يظهر فيها انحياز الراوى وتعاطفه نحو الفتاة " فى الطريق وحدها تسير.. وكأنها هنا منذ البدء.. منذ الخليقة.. منذ قيل إن الحياة حق للمخلوقين " (٦٧) وتنتهى القصة دون أن يختل هذا الإيقاع العاطفى " وراح ليل فى ضمير المتعبين.. راح والنهار وشيك، وهى بعد تجلس عند حافة الطريق " (٦٨) وما بين البداية والنهاية تمتد رحلة فتاة الليل، مجسدة بؤس الإنسان وقهره، لغة شعرية مموسقة، صانعة نوعاً من التماهى بين الراوى والشخصية .

وهمست كالفحيح

– جنيهان

وأحست به يتركها ويعود.. خطواته ثابتة على الرصيف.. وكادت تهمس به أن يعود.. ستأخذ هذا الجنيه والليل بعد وليد.. ربما استطاعت أن تجد الثانى عند آخر يفهم معنى الجسد الجميل.. ولكنها لم تحرك شفتيها ففيهما وقر و ظل ثقيل، ونفيسة تضحك كل صباح وهى تخرج من صدرها ورقات خضر تعدها عداً.. صيد

الأمس كبير.. جنيهات خمس يا زينب من عربة فارهة، وصبى مفتول ظل يسكر طوال الليل، ويده المجنونة تدور حول جسمى وتدور.. ثم نام.. وفى الصباح أفطرت كأنى فى قصر جدى الأمير.. وأعطانى هذه الوريقات.. شعرى ألا ترين، إنه لم ير مثله فى بلاده البعيدة.. فشعر أمه وراء ربطة الرأس لا يبين " (٦٩)

فى هذا المقطع نجد الحوار الخارجى والسرد والحوار الداخلى (المونولوج الداخلى المباشر)، فنلاحظ هذا التماهى بين لغة السرد ولغة المونولوج الداخلى، فثمة إيقاع واضح يعتمد على الجمل المتوازنة، وقافية تتكرر كل عدة جمل، ثم التهويم الشعرى الذى يقترب من الحكى الشعبى " وفى الصباح أفطرت كأنى فى قصر جدى الأمير» إن تيار الوعى هنا فى هذه القصة – رغم ذلك – تبدو وظيفته محدودة، إذا قارنا بينه وبين وظيفته فى القصة السابقة ،و ذلك أن الكاتب استطاع أن يحقق الشعرية فى القصة باستخدام تقنيات أخرى إلى جانب تيار الوعى، فبالإضافة إلى الإيقاع والرؤية الرومانسية الذاتية، هناك المجاز اللغوى الذى يخلق فى القصة مناخاً شعرياً يؤنس الطبيعة، بل يرمزها، فتوحى بالمعنى وتكسبه شيئاً من الغموض، فلنقرأ العبارة التالية :

" رفعت رأسها ترقب الميدان الكبير، شاحب الوجه، أثر السهر، أثر السهاد.. وأنواره البيضاء باهتة ككفن حزين " (٧٠) فالطبيعة هنا تشارك الراوى والشخصية أحزانهما .

وفى قصة (الطريق) لا نكاد نعثر على حدث خارجى، كما فى القصتين السابقتين، حيث تبنى القصة كلها على أسلوب تيار الوعى

فالقصة كلها عبارة عن مونولوج طويل، تتناثر خلاله عدة جمل خبرية، أو حوارات قصيرة محدودة هى فى الواقع جزء من المونولوج، يمكن أن تكون متنا حكائياً بسيطا يشير إلى أن هناك طفلاً صغيراً قد مات ودفن، وهذا الطفل أخ للراوى، تبدأ القصة " أخى الصغير وحيد يسير وحيداً رغم هذا الجمع الكبير.. رغم بكاء أمى وعويل أختى وحزن أبى.. أخى الصغير فى الطريق.. بلا رجعة.. وأنا مطرق الرأس فى قلبى ثقل كبير.. " (٧١)

واضح أن اللغة هنا ليست لغة سرد يحكى أو يصف أو يحدد الأشياء، فليس ثمة مكان أو زمان، إنما نحن أمام لغة شعرية، توحى بالمعنى أو الحدث دون أن تحدده، ولذلك ترتفع هذه اللغة إلى لغة الشعر الخالص فى مقاطع أخرى من القصة " أصديقتى أخى يسير، لم تعرفيه ،إنه صغير، فى عينيه حلاوة وفى شفتيه قبلة حائرة.. أودعها الطين.. أصديقتى بقلبى أسى لن تعرفيه، أو تعرفين الحب ؟ وذاك النداء العذب المر؟ أو تعرفين السهر ؟ وليل الشتاء يزحف عبر العظام وعبر الذراع ومدفأة مطفأة ووسادة باردة " (٧٢) .

والشعر فى الفترة السابقة لا يعتمد على الإيقاع فقط، إنما يتحقق الشعر نتيجة الاتكاء على ضمير المخاطب، فالشاعر يخاطب صديقته، وهى تقنية يكررها خورشيد مرة أخرى عندما يوجه الراوى الخطاب إلى أخيه فى المقطع التالى " أخى.. توقف الجمع أخى.. هنا لن تسير ولن تريم.. أخى هنا حفرة من تراب، أخى هنا البقاء.."(٧٣)

ورغم أن خورشيد لا يعتمد كثيراً فى قصصه على الحوار إلا فانه

وظف الحوار هنا بطريقة مختلفة، حيث جاء بديلاً للسرد الموضوعى، فهو لا يكشف عن الشخصية أو يصفها، وإنما جاء ليؤطر الحدث مكاناً وزماناً .

إذن يمكن القول إن خورشيد فى قصة الطريق قد خطا خطوة متقدمة فى استخدامه لأسلوب تيار الوعى .

وقبل أن ننتقل إلى قصص مجموعته (القرصان والتنين) نقف عند قصة سوارس التى احتفى بها أحمد كمال زكى ووصف فيها أسلوب خورشيد بأنه " يقترب من ثم دون أن يشعر من فوكنر صاحب تكنيك الفوضى " (٧٤) وتبدو أهمية هذه القصة لدينا فى أن خورشيد يعتمد فيها على الرمز من ناحية واللجوء إلى التناص الشعرى من ناحية أخرى، هذا إلى جانب تكنيك تيار الوعى .

فالعنوان سوارس، وهو اسم مركبة قديمة كانت تسير فى شوارع القاهرة ترمز إلى الراوى نفسه، الذى لم يعد يصلح لهذا الزمان، وخورشيد لا يلقى لنا بهذا المغزى بشكل مباشر، ولكن بشكل مقنع ودرامى فى ذات الوقت، نصحب الراوى وصديقه إلى أحد البارات أو الحانات الكبرى، حيث نشاهد الحركة والنشاط عند الشباب، وكذلك العجائز مثل الممثل العجوز، وتحية الراقصة المشهورة وهم يحاولون التشبث بأهداب الحاضر، وإن كانوا مثل الراوى وصديقه ينتمون إلى الماضى . أما التناص فيأتى من خلال تعالق شخصية الراوى مع شهريار بطل مسرحية شهرزاد للحكيم " أتذكر شهرزاد الحكيم وهى تقول للعبد إثر رحيل شهريار (خيال : شهريار آخر الذى يعود، يولد غضا نديا من كل جديد، أما هذا

فشعرة بيضاء قد نزعت، أجل يا صديق كلنا درنا وصرنا إلى آخر الدورة.. ولا مفر من أن نقولها لأنفسنا قبل أن تقولها شهرزاد".[٧٥]

والتناص مع مسرحية شهرزاد يقوم هنا بوظيفتين :

أولاهما: إغناء الرمز فى القصة، فسوارس يمثل الراوى وشهريار معا .

والأخرى:إضفاء جو شاعرى على القصة، على أن خورشيد لا يكتفى بمجرد خلق الجو الشاعرى الموازى لشهرزاد الحكيم، إذ يلجأ أيضا إلى التناص الشعرى حيث يمزج السرد بأبيات من شعر صلاح عبد الصبور يأتى فى الواقع امتداد للغة السرد الشعرية :

" وبحث عن كأس.. كان خالياً لا شيء فيه.. لا خمر ولا هموم.. لا أسى ولا مواساة لا شيء إلا أنه قد استقر خالياً وقد نسيته ونسيت الساقى ونسيت الناس.. ومدينتى معقودة الزنار يا أخا العدم، تدور تهز وسطها وسط الحلبة، ثم تستقر هناك عند القدم، ما أروع السأم، يفترش المدينة ذاك السأم"[٧٦]

فالفقرة الأخيرة تذكرنا بقول صلاح عبد الصبور من قصيدته الظل والصليب

هذا زمان السأم.
نفخ الأراجيل سأمْ .
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل ...
سأمْ
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر إلا لحظة
ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم إلى القدم (٧٧)

فإذا انتقلنا إلى مجموعة القرصان والتنين وجدنا تيار الوعى يمتزج بالتناص والرمز فى قصص (الذكاء - يا أنت - العفن)، ونقف عند القصة الأخيرة فنجدها مثل قصة سوارس تلجأ إلى الرمز والتناص، بيد أن أهم ما يميزها عن القصص السابقة أن الكاتب يقيم توازنا بين السرد الخارجى وتيار الوعى، وهو توازن محسوب، يلعب دوراً مهما فى فك شفرة الرمز، والاستفادة من التناص، فالراوى يجالس امرأة ساقطة فى أحد البارات، يعلم زوجها أنها ساقطة، بل يعمل قواداً لها، أما لماذا ؟ فلأنه " جيل الطائرات الفانتوم، والبيونج، والرحلة إلى القمر، والنزول إلى قاع بئر الصديد والعفن والكلمات التى لا تغير عالماً، العالم الذى يرفض الكلمات، ويلفظ أصحاب الكلمات، يفتح الصدر حباً لميلر، وأدب ميلر، لأنها دنياه، لأنها حقيقته " (٧٨) يرتفع صوت المرأة عاليا (الحوار الخارجى) فى حين يخرج صوت الراوى / البطل إلى الداخل (الحوار الداخلى) ساخطاً رافضاً هذا العفن .

إن سقوط المرأة هنا يتشابه مع سقوط ميلر نفسه أو زوجته، كذلك يتشابه مع سقوط سيمون رغم علم سارتر، " أصاح أنت أم أن فؤادك غير صاح.. سارتر كان يعرف أن هناك شيئا بين كامى وسيمون، وكان يعرف أن سيمون أعطت نفسها لرجل فى شيكاجو،

وأن المرأة تريد الرجال وأنها حلوة، هى كتبت بنفسها هذا هى قالته، وذهب مثقفوها يحكون مثل هذه الحكايات، والكل يزحف إلى النهر والنهر ليس بملآن.. " (٧٩)

والمونولوج طويل نكتفى منه بهذا المقطع، وسنلاحظ أن التناص أو التفاعل النصى جمع بين ثقافات ثلاة، فلجأ الكاتب إلى الشعر العربى والأدب العالمى الحديث والعهد القديم، فقوله " أصاح أنت أم فؤادك غير صاح " مقتبس من قول جرير بن عطية الخطفى الشاعر الأموى :

أتصحو أم فؤادك غير صاح   عشية هم صحبك بالرواح

واستلهام سارتر وحكايته مع سيمون واضح فى المونولوج، أما التناص مع العهد القديم فنجده فى قوله " والكل يزحف إلى النهر، والنهر ليس بملآن " فهذه تحريف لعبارة " كل الأنهار تسير إلى البحر والبحر ليس بملآن " (٨٠)

ونأتى إلى مجموعة المثلث الدامى آخر مجموعات الكاتب فى هذه المرحلة، فنجده وقد تمادى فى استخدام الرمز واللغة الشعرية ذات الإيحاء، إلى جانب استلهام الأسطورة والتراث بصورة عامة، ولم يعد هذا التوازن موجوداً بين الأحداث الخارجية وتيار الوعى، بل أضحى النسيج القصصى – إذا جاز التعبير – منولوجات طويلة أو تهويمات لغوية، يختلط فيها الواقع بالخيال بالشعر بالأسطورة " ولذلك كان من الطبيعى أن تتصف هذه الأعمال بالغموض فى الرؤيا والغموض فى إعادة تركيب اللغة، فالفنان هنا معنى بالداخل وعالمه الذى لا يعترف بالمألوف أو العادى أو الواقعى، كما أن اللغة هى

الأخرى معنية بخوض هذه المغامرات الجديدة، ومن هنا كان على اللغة أن تتحول إلى رموز إيجابية ترتكز على طاقات انفعالية خاصة كما هو مألوف فى القصيدة الشعرية " (٨١)

والقصة بهذا المعنى أقرب إلى القصة السريالية أو ما فوق الواقع على حد قول السعيد الورقى " والفكرة الأساسية فى السريالية هى المزج بين الدادية والفرويدية ،فتقول إن الخيالات التلقائية غير المنطقية وغير المنظمة تمثل حقيقة أعلى وأكثر صدقاً عن عالم الحياة الواقعية والأدب العادى الذى يدبر بخطة وإحكام ،وأساس الفكرة أن السريالى يحاول عرض عالم من الأحلام تاركاً تفسير الحلم لجمهوره، وهو يعتمد على التداعى العضوى والكتابة التلقائية وينعى على أى تفسير للفن أو النبوغ الفنى ويرحب أشد الترحيب بغير المنطقى وما يستعصى على التفسير " (٨٢) إلا أن فاروق خورشيد فى قصصه هنا أقرب إلى الاتجاه السريالى ما زال يستفيد بصورة مباشرة من القصيدة الشعرية، فهو ينطلق إلى العمل من وحدة عاطفية، هى حالة مبهمة خيالية، غير محددة، وأصبحت هذه الوحدة العاطفية بؤرة العمل الذى يأخذ فى الانتشار فى موجات دائرية حول هذه البؤرة، ويتناثر منها فى هيئة رموز مركزة يحمل بعضها دلالات مباشرة قريبة وبعضها الآخر يحمل دلالات وإحالات بعيدة " (٨٣) وأبرز نماذج الكاتب فى هذا النوع قصص الصمت – اليد والقلم – حلم .

فى قصته الصمت – أقصر قصص الكاتب ـ ليس هناك حدث أو شخصيات إنما كلمات، وكلمات ذات إيقاع شعرى ودلالات

موحية، أما الراوى فشىء مبهم محدد وغير محدد، إن السيطرة للقصة فى اللغة نفسها بألفاظها وإيقاعها وصورها توحى بالمعنى دون أن تحدده، فالصمت رمز للقهر والغربة والانسحاب من الواقع " قضيت عمرى كله أسمع الصمت، وأدركنا معنى الكلمات التى لا ينطقها ولم ينطق بها أحد قط» [٨٤] والقصة بعد ذلك عبارة عن لقطات متداخلة فى المكان والزمان، فهناك الجرسون داخل المقهى يحمل الطلبات، والطفل يجرى ويصدر أصواتا، والمرأة ذات الأرداف "والسماء تشجب ولا تبقى إلا نجمات لامعة، وسط دكنة معتمة تسود سقف العالم الأزلى الغريب " [٨٥] .

إن الكاتب فى اعتماده على التجاور المكانى بين الفقرات دون اللجوء إلى السببية والانتقال فى المكان والزمان بالحدث، إضافة إلى وفرة الصور المجازية، اقترب بقصته من الشعر .

وفى قصة «اليد والقلم» يعتمد الكاتب على تكرار جملة إنشائية هى قوله " كيف تمسك هذه اليد الرقيقة بالقلم لتخط به الكلمة " تتكرر هذه الجملة ست مرات، فيبدأ وينهى بها قصته، فتكون بمثابة الميزان الضابط لإيقاع القصة، ونسجها اللغوى، وإذا حاولنا أن نفهم مغزى القصة فعلينا أن نربط بين الأبيات الشعرية لعباس محمود العقاد، التى صدر بها الكاتب قصته وبين القصة فيقول العقاد :

أيا بحر لو كنت الكريم كما ادَّعَوا

قديما لألقيت الجواهر للناس

وحليت منها العاطلات على الحلى

من اللاء لم يسعدن بالتبر و الماس

ولم تدخرها كالشحيح لمارق

تدلى بأمراس إليها ونبراس

إن العقاد ينفى الكرم عن البحر، لأنه لا يلقى بجواهر للناس، كذلك ينفى أو يستكثر خورشيد على اليد الرقيقة أن تخط كلمة ذات قيمة، فهذه اليد الرقيقة لا تستطيع أن تقول شيئاً فى هذا العصر حيث "كتاب العصر المأفون، أبطال العصر، العاهرات قرة عين العصر والخونة، أصوات العصر ومفكروه، و الليمونة لا يبقى فيها شيء بعد العصر.. ونحن نعيش برغم أنفنا، بعد أن فرغت الليمونة من كل رحيق، نعيش فى بطن الحوت مع يونس.. نردد الدعاء لا يسمعنا أحد فقد بلع الحوت الذى احتوانا فى جوفه حوت كبير، وابتلع الحوت الكبير حوت أكبر، وغاص بنا الحوت الأكبر فى أعماق أعماق البحر، فلا يصل صوتنا أبداً، لن يصل صوتنا أبداً، فعند الشاطئ أسماك القرش تأكل وتؤكل، وتفرض شريعة أسماك القرش، الدماء النازفة تجذب الأنياب المتعطشة.. اللحم المبذول يستهوى الأسنان المسنونة والافتراس دوار " (٨٦) .

ولا نريد أن نطيل فى الاستشهاد، فهذا المقطع الكبير يكفى، فهو - بالإضافة إلى دوره فى فك شفرة الرمز - يشير إلى استخدام الكاتب للتراث الدينى حيث قصة يونس والحوت، والواقع أن الكاتب فى هذه القصة لا يستلهم التراث الدينى فقط، فنجده فى مقطع آخر يستلهم سيرة سيف بن ذى يزن .

ونقف أخيراً عند قصة (حلم) التى تعد نموذجاً دالا دلالة قاطعة على تمكن خورشيد من الكتابة السريالية، وهى كتابة يصفها الخراط بأنها " لا تخضع لسيادة الأحكام العقلية أو النفسية أو الجمالية البحتة، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغريبة عن أغوار النفس اللاشعورية وهى تختلف عن الهذيان والصراخ فى أن الوعى يهديها من داخل مناطق ما تحت الشعور وأنه يضىء تلك الأعماق التى تنبعث منها رسالة اللاوعى وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب العمل الذهنى النفسى فى وحدة فوقية يمتزج فيها الحلم بالتيقظ ويقوى فيها الشعور مضمونات اللاشعور " (٨٧)

تبدأ القصة بجملة خبرية تأتى بمثابة المدخل لعالم الراوى السريالى " ليس هناك اتزان، فقد الكون الاتزان، واختلط النجم القطبى بالزهرة بالمريخ (٨٨) ثم تنثال الكلمات على لسان الراوى الذى يتطابق مع المؤلف ،فهو لا يحكى بقدر ما يعيش حلما سرياليا غير مترابط " مزدك كان إلهى يوماً، ثم خنسو وعشتر ثم رضيت بالعجل أبيس، وفجأة عرفت أنه إله السماء الولود، وأنه حامى الخصب، فكفرت به، ومددت سكينى إلى عنقه فجزرتها، وأرسلت لحمه إلى المصانع فخرج علبا أنيقة حمراء وتقيأت إلهى يوم شربت الخمر المغشوشة مع لحمه المحفوظ العفن.. ونسيت أن أغلق مفتاح الراديو.. وهرعت إلى الشارع أختبئ وسط الناس من انتقام أبيس، أعنى خنسو، أعنى عشتر " (٨٩)

فى هذا المقطع يختلط الحلم بالواقع بالأسطورة، وتستمر المقاطع الأخرى على نفس المنوال، ولذلك تختفى كل ملامح القص

والبناء القصصى، الذى كان لا يزال له وجود ملحوظ فى قصص تيار الوعى السابقة .

وخورشيد الذى بدأ القصة – إذا جاز التعبير – بجملة خبرية، يختمها أيضاً بالجملة نفسها مع تغيير طفيف " وفقدت الاتزان، وفقد العالم كله حولى الاتزان " (٩٠) إلا أن الذى يؤطر مغزى القصة فى الواقع، تصدير خورشيد لقصته بسورة الكافرون: .بسم الله الرحمن الرحيم " قل يا أيها الكافرون* لا أعبد ما تعبدون* ولا أنتم عابدون ما أعبد، ولا أنا عابد ما عبدتم* ولا أنتم عابدون ما أعبد لكم دينكم و لى دين" صدق الله العظيم .

فثمة علاقة تناصية بين القصة والسورة تتمثل فى استفادة خورشيد من مضمون السورة، ليؤكد على غربة الراوى ويأسه من الواقع الماثل، وهو ما يقترب من ترفع الرسول (صلى الله عليه وسلم) على الكافرين وأسلوب عبادتهم.

ثالثاً: القصة الرمزية واستلهام التراث :

تشير الرمزية إلى أن الحركة الشعرية التى ظهرت فى فرنسا بين عامى (١٨٨٠ و١٩٠٠) على وجه التقريب، وبقطع النظر عن أسباب ظهورها فى ذلك الوقت، فثمة صعوبة فى تحديد مفهومها، إلا أنه يمكن القول إنها " محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار سواء كانت أفكارا تعمل داخل الشاعر – بما فيها عواطفه – أم كانت أفكاراً بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه فى عالم مثالى يتوق إليه الإنسان " (٩١)

ويقول إدموند ويلسون فى تعريف الرمزية " إنها محاولة توصيل

الأحاسيس الشخصية المنفردة بوسائل مدروسة بعناية وترابط أفكار معقدة، يمثلها خليط من الاستعارات " (٩٢) وترابط الأفكار المعقدة فى صورة خليط من الاستعارات هو ما يسم الأسلوب الرمزى بالغموض والإيهام، فى كل رمزية فنية عنصر من عناصر الغموض، والميل إلى اختيار الطريق الملتوى الصعب، بدلاً من الطريق القصير الممهد، لكن من الصعب أن نقول إن الغرض من الرمز هو الإيهام وليس الإيضاح، الذى يبدو غامضاً فى الرمز ليس هو ما تحته من فكرة بل سياق المضامين الكامنة فى هذه الفكرة، فالفكرة تدخل فى خيال الفنان، فى علاقات كثيرة معقدة بحيث لا يبدو منها فى وقت واحد إلا عدد قليل، فالتعبير الرمزى إذن لا يتسم أساساً بالغموض والإبهام، بل بعدم تحديد المعنى وإمكان تفسيره بطرق مختلفة " (٩٣) ومن هنا يجب التفريق بين مفهوم الرمز ومفاهيم أخرى قريبة منه مثل الإشارة والاستعارة .

فالرمز هو " كل ما يحل محل شىء آخر فى الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً التى تشير إلى أعداد ذهنية، وهناك وجه أكثر تعقيداً للرموز هو الشىء الملموس الذى يوحى عن طريق تداعى المعانى إلى ملموس أو مجرد، كغروب الشمس مثلاً، الذى قد يدعو إلى التفكير فى حالات الضعف والسكينة والشيخوخة، أو تصوير رجل هرم رمزاً للشقاء "(٩٤)

أما الإشارة فهى مرتبطة بالشىء الذى على نحو ثابت،

كإشارات المرور مثلاً، أى أن الإشارة متعارف عليها، فهى واضحة ولا تحتمل التأويل، أو التفسير على العكس من الرمز.

ويختلف الرمز عن الاستعارة فى أن المعنى فى الثانية يمكن إدراكه على نحو عقلى بعد التأويل، فالمعنى فيها منته وثابت، ويمكن أن تحدده قرينة دالة عليه فى الأسلوب، والاستعارة تحتفظ بالازدواجية فى وحدتها، فعندما نقول : رأيت أسداً يقاتل الأعداء فى شجاعة، فإن كلمة أسد تشير إلى طرفين المشبه (الجندى مثلاً أو إنسان) والمشبه به (الأسد) فى حين يلغى الرمز هذه الازدواجية ويشير إلى أكثر من معنى أو فكرة أو عاطفة، ويصبح تعبيرا عما لا يمكن التعبير عنه، أى أنه يوحى بالشىء دون أن يوضحه، فهو غامض فى جوهره على عكس الاستعارة، كذلك يختلف الرمز عن الحكاية الرمزية أو الاستعارة الرمزية " التى تترجم الوقائع والأفكار والأشخاص إلى صور محددة الدلالة، واضحة الملامح والتخوم بحيث يمكن للذهن أن ينتقل من الصورة إلى مدلولها بمجرد إدراك العلاقة بينهما، وهى طريقة فى البناء تختلف جذرياً عن مبنى الرمز، لأن الرمز تجريد، أما الاستعارة الرمزية فتجسيد، وفى الرمز – كما يقول كوليردج – يشف الفردى عن الخاص، والخاص عن العام، وما هو زمنى وموقوت عما ليس بزمنى ولا موقوت . هذا على حين تنحصر الاستعارة الرمزية فى تمثيل المعانى المجردة عبر أشكال حية تكون بمثابة الأقنعة لهذه المعانى، وهى – نعنى الاستعارة الرمزية – تنتمى فى جوهرها إلى الأدب التعليمى أكثر مما تنتمى إلى الأدب الصرف"(٩٥) ويمكن التمثيل لها بحكاية " البلابل التى

رباها اليوم " لأمير الشعراء أحمد شوقى (*) فالمعنى فى الحكاية بعد التأويل محدود والهدف تعليمى فى المقام الأول وعلى العكس من ذلك نجد أن الرمز فى الواقع صورة مركزة تكمن قوتها فى تعدد معانيها إلى غير حد تقريبا " (٩٦) والرمز الناجح لا يتم الكشف عنه إلا بالتدريج، لأن وظيفة الرمز أن يثير فى نفس القارئ أحد المشاعر أو الأحاسيس بالتدريج، وليست العبرة بدلالة الرمز فى مطلق معناه، بل فى صفته الاستيطيقية التى تتجلى فى العمل الأدبى وتتحقق فاعليتها بما يظاهرها من بقية الدلالات " (٩٧)

ولكى تتحقق فاعلية الرمز فى العمل الأدبى لا بد أن يلجأ الكاتب الرمزى إلى أسلوب خاص فى كتابته يعتمد على الإيحاء وترتيب خاص للألفاظ والمعانى " وقد اتخذ ترتيب الألفاظ وبسطها عند معظم الرمزيين، صيغة متأبية للمنطق وملائمة لمنطق اللاوعى والأحلام، كذلك عمد الرمزيون إلى إسقاط الأدوات الموضحة والمفسرة، كأحرف التشبيه وبعض أحرف الوصل، ليصبح الأسلوب موحياً ومؤثراً " (٩٨) ومن التقنيات المؤثرة أيضا فى الأسلوب الرمزى استخدام ألفاظ خاصة، والحذف والتكرار، والانتقال من تركيب نحوى معين إلى تركيب آخر ضمن سياق واحد وقد عدد " جان مورا " بعضها فى بيان الحركة الرمزية، فيقول " ... ربما تكون أكثر التقنيات الأدبية شيوعاً، هى التكرار الذى يتم عن طريق إضفاء السحر على الكلمات والمشاعر وتحويلها عبر سياق المعنى إلى أشياء تجريدية، ويمكن أن يتم ذلك عبر استعمال كلمة واحدة فى مواضع نحوية مختلفة " (٩٩) وسنلاحظ أن التكرار أكثر التقنيات استخداماً

فى قصص فاروق خورشيد الرمزية .

ولعل هذه المقدمة القصيرة عن الرمزية ومفهوم الرمز ووظيفته وأسلوبه تساعدنا على الدخول إلى عالم فاروق خورشيد فى قصصه الرمزية، التى تستخدم الرمز طبقاً للمفهوم الذى عرضنا له، وهنا يجب أن أسجل اختلافى مع موقف أستاذى حلمى بدير الرافض للرمزية عند تحليله لقصص نجيب محفوظ، حيث يقول ".. لا نستطيع الوقوف عند ترديد أكلاشيهات الرمزية أو غيرها من مسميات وإنما نميل إلى التعامل مع العمل من منظور المتلقى الذى يرى فى العمل الفنى وسيلة التقاء بينه وبين مبدعه، خاصة إذا كان المبدع فناناً له عالم متميز رحب يحتاج إلى وقفات طوال، ولحظات تأمل مبدعه".(١٠٠) فلا أظن أن التفسير الرمزى للأدب مجرد أكلاشيهات خاصة إذا كان التكثيف اللغوى والإيحاء على سبيل المثال يعدان من أبرز تقنيات الأسلوب الرمزى كما سنرى لاحقاً . من ناحية أخرى لا أرى تعارضاً بين الرمزية وبين ما يدعو إليه أستاذى فى الفقرة السابقة، فالرمزية تعتمد أيضا على دور المتلقى فى تفسير العمل الأدبى، وعالم خورشيد – فى رأيى – مثل عالم نجيب محفوظ، يحتاج أيضا إلى وقفات طوال ولحظات تأمل لمبدعه الذى يعمد إلى الأسلوب الرمزى عمداً فى بعض من إنتاجه القصصى، فنجده يصدر مجموعة " المثلث الدامى " على سبيل المثال بعبارة لرائد الرمزية فى الأدب العربى عبد الله بن المقفع " من وضع كتاباً فقد استهدف، فإن أجاد فقد استشرف وإن أساء فقد استقذف". والمتابعة الدقيقة تكشف لنا أن ملامح الرمزية بدأت مع أول مجموعة قصصية

لخورشيد " الكل باطل " وذلك فى قصتى " الذبابة - سوارس" ثم بدت هذه الملامح أكثر وضوحاً لتكون هى السمة المهيمنة فى مجموعة القرصان والتنين من خلال قصص (العفن - القرصان والتنين - الدودة - الطاعون - حكاية صرصار) .

أما (المثلث الدامى) آخر مجموعات الكاتب فى هذه المرحلة فقد قصد فيها الكاتب إلى الرمزية قصداً، ومن ثم وجدنا تطوراً فى استخدام الأسلوب الرمزى، وذلك فى قصص (المثلث الدامى - الكلب - يا على)، وهكذا يصل عدد القصص الرمزية عند فاروق خورشيد إلى عشر قصص، وليس معنى هذا أن الرمزية مقصورة على هذه القصص العشر، فكما أشرنا - من خلال تحليلنا السابق - هناك الكثير من القصص التى أدرجناها تحت التيارين السابقين تعتمد على الرمز بشكل جزئى، وتجنباً للتكرار، سوف نتوقف فى تحليلنا النقدى عند النماذج الدالة بشكل واضح على الرمز من هذه القصص.

وأول عمل رمزى نلتقى به عند خورشيد هو قصة " الذبابة " تروى القصة على لسان ضمير المتكلم الذى يمثل شخصية مريضة، غير محددة الملامح، يهذى طوال الأحداث، وتلازمه الذبابة بطنينها، فهى مرة فوق رأسه، ومرة فوق جسده تمتص عرقه " كنت مازلت أسمع صوتها يطن فى أذنى فى إصرار وعنف تدور وتدور وتختفى لحظات فى الغرفة المظلمة، ثم تعود إلى جوار أذنى تماماً، ترسل صوتا كالصرير، كالرتابة، وأرفع يدى فى عنف مباغت فتغوص يدى فى الظلمة، بينما يتداح العرق غزيراً على جبهتى وفوق وجهى ويبلل

جسدى كله " (١٠١)

ويتكرر هذا المقطع فى معناه وبعض ألفاظه طوال صفحات القصة، الراوى دائما يهذى، تلازمه الذبابة، وهى كلفظ تتكرر ثمانى عشرة مرة، وهذا التكرار للفظ الذبابة مع محاولة الربط بينه وبين شخصية العملاق أو طبيب المصلحة أو الدكتور قطوط، يسمو به إلى مرتبة الرمز، ولذلك يضعه الكاتب عنواناً للقصة، إن القصد من استخدام الرمز واضح هنا، فالذبابة معادل موضوعى للألم المرتبط بتصبب العرق وبكاء الأم، ومعادل للقهر المتمثل فى العملاق أو مدعى الطب الذى يدخل على الراوى ويعريه، فالمؤلف يصفه قائلاً " الذبابة تقف عند أنفه تماماً.. والحمرة تملأ الوجه السمين ،وعرق بارد بدأ يندا ح من عنقى يبلل ظهرى كله.. ونسمات من هواء بدأت تحتضر عند صدرى وهمست فى ابتسامة شاحبة وأنا أمنع قلبى أن يغوص "(١٠٢)

والمقطع السابق لا يقف عند حد وصف العملاق والربط بينه وبين الذبابة ولكنه يتجاوز ذلك إلى دلالة على تقنية خاصة فى الأسلوب الرمزى وهى اختلاف التراكيب اللغوية داخل السياق الواحد، وهى تقنية تشكل مع التكرار اللفظى أهم ملامح أسلوب خورشيد فى هذه القصة خاصة، وقصصه الرمزية الأخرى عامة .

وعندما يخرج العملاق من الغرفة، تختفى الذبابة، ويشعر الراوى بالخلاص فيضحك من قلبه " وخرج، ووحدى بقيت.. وحين دخلت أمى وزوجتى كنت أضحك، أضحك من قلبى، لم أعرف الضحك من زمن، وحين تحشرج صدرى، وقفزت دموع الأم إلى عينى كانت إلى

جانبى يد حانية لأمى الباكية.. ويد حبيبة تجفف جبينى المشتعل وترفع كتفها فى ترفع وإباء "(١٠٣) وهذا الربط – الذى يؤكده المقطع السابق – بين الذبابة والعملاق يجعل الرمز مفهوما إلى حد ما، بيد أنه ليس مقنعا .

ولعل قصة " سوارس " التى أدرجت من قبل ضمن تيار الوعى أكثر إقناعا ووضوحا فى رمزيتها، " وسوارس " رمز مرتبط بالراوى الرافض لهذا الواقع والمغترب عنه، فهو مثل " السوارس " التى تجاوزها الآن القطار السريع وغيره من وسائل النقل الحديثة .

وينحو خورشيد فى مجموعة القرصان والتنين بالقصة الرمزية منحى جديداً، إذ مال إلى التجريد وغرابة الأحداث وتوظيف الأسطورة، محاولاً خلق نوع من التوازن بين المادى والمجرد، وبين الواقع والرمز، وهو ما يجب أن تتسم به الأعمال الرمزية الناجحة " إن الرواية الرمزية الناجحة هى التى تجمع المادى والمجرد فى علاقة عضوية حتمية، بحيث لا يمكن أن ينفصلا، وفى نفس الوقت تكونان على درجة من التمايز مثل الزهرة وأريجها أو المذكرة وشرحها وبهذا تحقق الرواية والرمزية التوافق بين العام والخاص كما يريد هيجل وكما وصفه كامى بأنه أهم ما يحققه الفن " (١٠٤)

ولنبدأ بأول قصص هذه المجموعة " الدودة " فنجد المؤلف يروى على لسان ضمير المتكلم أحداثا فانتازية غير واقعية، يدب العفن إلى كتف الراوى فيشم رائحته ويؤله ذلك " دب العفن إلى كتفى.. بدأ كالنقطة الصغيرة، ثم كبر وكبر حتى ملأ كتفى.. وتصاعدت روائح غريبة، آلمنى أول الأمر أن تملأ الهواء الذى ينفذ إلى رئتى وتمر بغدد

الشم فى أنفى، ثم اعتدته، ولم أعد أضجر من رائحته "(١٠٥)

والأحداث تبدو حتى الآن مقبولة، يبد أنها بعد ذلك تميل إلى التجريد والخيال غير الواقعى، فمن هذا العفن تخرج دودة تتحول إلى ثعبان، هذا الثعبان يبدأ فى أكل عين الراوى اليمنى، ثم يأكل أذنه اليسرى، ثم لسانه، ثم أنفه، وهكذا يجد الراوى نفسه " أصبحت لا أرى إلا نصف الأشياء.. ولا أسمع إلا نصف الأصوات ولا أعرف طعم شىء، ولا رائحة شىء " (١٠٦) وتستمر الأحداث فى غرابتها لنجد الراوى وقد طال كتفه الذى دب فيه العفن من قبل، ومازال كتفه الآخر، ثم فقد السمع والبصر والشم كلية، وهكذا يتحول أو يمسخ ثعبانا، وتكون نهاية القصة هذه الجملة القصيرة " أصلى دودة ثم كبرت " (١٠٧) وهى العبارة نفسها التى نجدها تحت عنوان القصة، مما يشى بقصد المؤلف إلى الرمز، إن الدودة التى تتحول إلى ثعبان خارجة من وسط العفن، رمز الفساد الذى يبدأ صغيراً ثم ينتشر وينتشر، والكاتب لا يكتفى فى القصة بالإشارة إلى هذا الفساد، فيشير أو يلمح إلى أثره السيئ، إذ تمحى شخصية المواطن، ويضحى مقهوراً فهو لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، بعد أن فقد الحواس الثلاث، النظر والسمع والنطق، وفوق ذلك الشم، إن القصة بهذا الشكل – فى رأيى – هجاء شديد اللهجة للنظام السياسى فى الستينيات، فالدودة – إذن – رمز لذلك الفساد الذى استفحل قبيل هزيمة ١٩٦٧، ومن ثم يمكن القول : هذه القصة ذات مدلول سياسى، فهى تصوير فانتازى لانتشار الفساد وأثره فى مصر خلال السنوات التى سبقت النكسة .

وثمة ملحوظة - أراها مهمة - وهى أن القصة غير مصدرة بتاريخ النشر مثل القصص الأخرى، ولعل فى ذلك ما يرجح أنها ذات مدلول سياسى .

وفى قصة " الطاعون " كالقصة السابقة يلجأ المؤلف إلى الفانتازيا لتجسيد الرمز، وإن كان فى هذه القصة ذكر تاريخ كتابتها وحدده بـ ١٩٦٨، أى بعد الهزيمة، ولجوء الكاتب إلى الفانتازيا والعبث يذكرنا بنجيب محفوظ ومجموعته القصصية (تحت المظلة) التى كتبها فى أعقاب النكسة .

يبدأ المؤلف قصته بهذه العبارة " وخرجت معها إلى الشارع عاريين " مما يشى بغرابة الأحداث وعدم واقعيتها، ومع ذلك يحاول المؤلف على لسان الراوى / ضمير المتكلم، أن يجعل للأحداث منطقها الخاص فنسير مع الراوى وصديقته فى الطريق والغابة إلى أن يتحولا إلى فأرين " صاح صائح بصوته.. كأنه دوى الرعد فى يوم عاصف :

- الفأر.. الفأر

والتقت عينانا فى ذعر ..

ثم صاح كهدير موج فى محيط غاضب :

- الفأرة.. الفأرة

وعادت أنظارنا تلتقى.. ثم سكنا

كنا وحدنا فى الشارع عاريين.. وحولنا يدور همس.. لا يدى أراها فأخفيها.. ولا يدها

تطول فمها فتخفيه ..

ومن كل مكان.. من الأرض.. من الحائط.. من السماء.. كان الصوت يقول :

– الطاعون.. الطاعون .

ومن كل شيء.. من الشجر.. من الإنسان.. من كلإ الأرض.. من صخر الطريق.. كانت الأحجار تنهال فوقنا، فوق جسدينا العاريين.. وانفجر شيء فيها، وانطفأ بريق عينيها وانطفأ شيء فى.. ثم همد(١٠٨)

لقد نجح خورشيد فى أن ينتقل بنا إلى الرمز، فالطاعون رمز للآخر الذى يتمسك بالتقاليد، ويرفض فى عنف حرية الفرد، إننا نلمح فى القصة أصداء سارتر وكامى، وفلسفتهما الوجودية التى تؤكد حرية الفرد، ولعل ما يؤكد ذلك أن المؤلف صدر قصته بهذه الجملة التى وضعها أسفل العنوان " وانقلبت سيارة بكامى فمات "(١٠٩) لكن هل يرى للرمز هنا مدلول سياسى كالرمز فى القصة السابقة "الدودة" ؟ – لا أظن.. بيد أن ما يميز هذه القصة التزامها إلى حد كبير بجماليات الأسلوب الرمزى، مثل التكرار وغرابة الصور وشعرية اللغة على مستوى الإيحاء والإيقاع يقول المؤلف : " وانفرجت شفتاها.. ولمع شعاع القمر، وتأوه صدر الليل ثم أنَّ.. وترك الياسمين مكانه لرائحة حريفة حلوة، كان القرنفل يملأ كل شيء.. السماء والأرض والناس والحياة.. عيونهم زهر قرنفل داكن.. وشفاههم زهر قرنفل قان.. ووجوههم زهر قرنفل أصفر.. ومن الغابة خرج صوت رتيب لا لون له.. دقات طبول هادئة.. لها صوت أجوف ووقعها يدق الأذن فى إصرار، ويدها تضغط كفى فى عنف وعند

عينيها لهيب نار ". [١١٠]

وتعد قصة القرصان والتنين التى كتبها المؤلف فى عام ١٩٦٥، وصدرها بقوله " حكاية قديمة فى سيرة منسية " الوحيدة فى قصصه الرمزية التى تلجأ إلى الأسطورة لتجسيد الرمز، لذلك هى أقرب إلى الحكاية الرمزية منها إلى القصة الرمزية ومعروف أن الحكاية أدنى مرتبة من الرمز، لأن الرمز فيها محدد ولا يحتمل سوى تفسير واحد .[*]

وخلاصة الحكاية فى القصة أن القرصان نزل على المدينة ذات ليلة فنشر الصمت والخوف والرعب فى كل مكان، وعندما تقاومه فتاة عذراء أراد اغتصابها وتترك بخنجرها ندبة فى وجهه، يقتلها، ويصيح طالبا الطعام، فيقدم له أهل المدينة، المزيد والمزيد مشفوعاً بالتملق والعرفان بالجميل، ويصل التنين إلى المدينة فيهرع أهلها إلى القرصان طالبين منه إنقاذهم منه، فيضحك فى سخرية وثقة بالنفس ويستعدون معه للقاء التنين الذى يرقد خارج باب المدينة، وعند المواجهة يخدع القرصان أهل المدينة وينضم إلى التنين :

ـ مولاى التنين أهل المدينة غدارون خوانون، بالأمس رأيتهم يتآمرون يقسمون القرابين لمولاى التنين، ولهذا جئت لك أسدى النصيحة.. ماذا لو اتفقنا، أنت عند الباب، وأنا داخل المدينة، أسوقهم إليك بسيفى هذا، وبدل مائة ألف، أسوق إليك ألف ألف"[١١١] ولكن التنين لا ينخدع ويرفض نصيحة القرصان وينذره بالويل، فيهرب القرصان، أما المدينة فهى رعب وخوف وصمت من جديد إلا من طفل صغير " وصرخ طفل وقال :

– أبى.. أبى.. أمى فى البيت المحترق..

ثم سكت الطفل الصغير، وأمام فحيح التنين صمت عميق.. ومن فوق الأرض أمسك حجراً واقترب.. ثم اقترب.. يد الطفل تحمل الحجر.. وفى وجه التنين وقف ".[112] ورغم أن الطفل يضيع فى جوف التنين، فإنه يكون الشرارة التى تشعل العزيمة والإرادة والقوة فى أهل المدينة فينقضون على التنين كالإعصار ويقضون عليه، وعند ذلك يقفز القرصان عائداً ليغمس سيفه فى دم التنين القانى المباح ناسباً النصر لنفسه :

" – مرحى بالقرصان.. أنا الكبير.. أنا العظيم ..أنا القرصان.. أنا قتلت التنين ".[113]

ونعود إلى بداية الحكاية من جديد، القرصان ينشر الرعب والخوف والصمت على أهل المدينة " وانحنى العجائز من أهل المدينة يزحفون ويتمتمون:

– لبيك يا كبير.. لبيك يا عظيم.. لبيك يا قرصان .

وأخذ الرجال يدقون الطبول، وينفخون الأبواق أمام القرصان.. والجرذان زحفوا إلى شوارع المدينة .

والندبة بلون الدم.. أودعتها صادقة عذراء راحت وتركت آثار خنجرها ذكرى ليلة مأتمها.. ليلة افترشها القرصان بلا يدين ولا رجلين ولا لسان، ولا أذن ولا قلب.. ورفع القرصان سيفه، يحجب احتضار الشمس، وهى تغيب وصاح :

– أنا الكبير.. أنا العظيم.. أنا جوعان ".[114]

آثرنا أن ننقل هذا المقطع الطويل والذى يقع فى ختام القصة

كما هو، لأنه يحتوى على الرموز الأساسية فى الحكاية (أو هو مفتاح فك الشفرة الرمزية فى الحكاية) فنلحظ أولاً أن الألفاظ والعبارات المكونة للمقاطع قد سبق ذكرها فى بداية الحكاية وكأنى بالمؤلف يقصد إلى هذا التكرار قصداً ، وثانياً أن التكرار هنا يساعدنا على فهم الرموز التى تناثرت من قبل ذلك عبر نسيج القصة .

إن تكرار ألفاظ مثل القرصان والتنين وغيرهما، وحيث يقتل الأخير ويبقى الأول حياً، يؤكد قصد المؤلف إلى الترميز، فالقرصان يرمز إلى السلطة الانتهازية تلك السلطة المزيفة، التى كانت سببا فى هزيمة يونيه فيما بعد، وهى سلطة تستمد انتهازيتها من ضعف الشعب من ناحية ومن مساعدة بعض المنافقين والرجال الجوف، (على حد قول المؤلف) من ناحية أخرى، وهذا ما لاحظه من تناول هذه القصة قبلنا، تقول الدكتورة فاطمة الزهراء فى معرض تفسيرها الرمزى لقصة القرصان والتنين" عندما وضعت أسباب هزيمة ١٩٦٧ تحت أضواء تحليلية وموضوعية تكشف أموراً داخلية أسهمت فى تلك الهزيمة بل ربما كانت هذه الأمور الداخلية أشد خطراً مما كان يهددنا من خطر خارجي. فقد تأكدت مفاسد وشكوك حول ما أطلق عليه فى تلك الفترة بمراكز القوى، فبعضهم اتجه إلى الانتهازية واستغلال حقوق الفرد، وبعضهم اتجه إلى النفاق، ومساندة السلطة التى تستبد بحياة الناس ذلك ، ما تصوره قصة " القرصان والتنين " لفاروق خورشيد فهى تقدم نموذجاً لثورية مزيفة ونضال أجوف ينطويان على سلبية واستغلال لضعف الشعوب" (١١٥) لكن – كما أشرنا من قبل – تبقى هذه القصة خاضعة لبناء الحكاية الرمزية فى

مضمونها، أما على مستوى الشكل فأبرز ما يميزها تلك اللغة الشعرية حيث نلحظ وفرة الإيقاع وكثرة التعبيرات والصور المجازية.

وفى مجموعة المثلث الدامى يقصد خورشيد إلى الرمز عن وعى ودراية، فهو مدرك من البدء أنه يكتب قصصا رمزية، لذلك يصدر هذه المجموعة بعبارة مشهورة لابن المقفع تقول " من وضع كتاباً فقد استهدف، فإن أجاد فقد استشرف، وإن أساء فقد استقذف"(١١٦)

والواقع أن المؤلف فى هذه المجموعة أكثر براعة فى استخدامه للرمز من قصصه فى المجموعتين السابقتين، كما سيكشف لنا التحليل النقدى فهو هنا يستهدف " البعدين الواقعى والرمزى.. فى نفس واحد، وهو من أبرع الأساليب التى تعمق التناول وتوسع دائرة الرؤية " .(١١٧)

فى قصة " المثلث الدامى " يعمد الكاتب إلى الخلط بين المستويين، الواقعى والرمزى فى براعة تدل على وعى كبير بتقنيات القصة الرمزية، فالراوى فى القصة – كاتبا – يحاول أن يخرج عن دائرة الكتاب المدجنين، فينجح إلى حد ما، ولكن الخروج عن دائرة هؤلاء الكتاب المدجنين الذين يرمز لهم الراوى بالمربعين يكلفه الصلب وسط الميدان الكبير ".. ويداى طويلتان ممدودتان كالحياة، وساقاى مضمومتان تجمعهما رأس مسمار واحد، وأنا مصلوب وحدى وسط الميدان الكبير، ويقول رجل لطفلته الصغيرة :

– تتساوى زاويتا المثلث المتقابلتان فى المثلث المتساوى الساقين.

ولا يرى أحد قطرات متحجرة عند عينى فبقايا الذباب والحمام والغربان تشكل نقطة سوداء فوق الحاجبين، وتحت الجفنين.. ولكنى آخر الأمر قد هربت من المربع ". (١١٨)

إن المؤلف فى هذه القصة يصنع رموزه الخاصة التى تكون فى مجملها المعنى الكلى الذى يهدف إليه " وليس المعنى الكلى مجموعاً لجزئيات متناثرة فى العمل الأدبى وإنما هو الأفق الأخير الذى تنتهى إليه الدلالات اللغوية فى السياق "(١١٩)

فإن بدأنا بالعنوان وجدنا " المثلث الدامى " استعارة مكونة من طرفين متقابلين "المثلث " و" الدماء " والاستعارة هنا – إلى جانب وظيفتها التشخيصية أو التصويرية – مدلول رمزى يفضى بنا إلى بناء القصة القائم على الرمز مستعيناً بعناصر محددة هى المثلث والمربع والمستطيل والمكعب والدائرة، فالراوى / الكاتب يفشل أن يكون مكعباً، ويقبل أن يكون مثلثا، بل هو يصر على ذلك : "وصاحت الأصوات :

– اترك المثلث، المثلث خطير، وعبث، لا أحد يستطيع أن يكون مثلثاً إلا الأنبياء، والشهداء ،والقديسون، ولم أفهم، أعنى لم أصدق بل ربما عنيت أننى لم أتراجع فمضيت فى طريقى لأكون مثلثاً كاملاً".(١٢٠)

واضح أن المؤلف يجمل من وظيفة الكاتب معادلاً للأنبياء والشهداء والقديسين وهو بذلك يوسع من دلالة رمز " المثلث " وهو – كما قلت – رمز خاص أعطى له المؤلف مدلولاً واسعاً من خلال شبكة من العلاقات الدلالية المحكمة، فالمثلث هنا رمز للشجاعة والجرأة فى

قول الكلمة الحق - على العكس من المربع والدائرة والمستطيل التى هى رموز للتملق والنفاق والكذب وضياع الكلمة .

لقد استطاع خورشيد فى هذه القصة أن يخلط بين الواقعى والمجرد والخاص والعام، فنستشعر فى هذه القصة أزمة الكاتب الخاصة عندما أبعد عن الإذاعة وما ترتب عليه من مرضه الشديد، وابتعاد بعض من أصدقائه وزملائه عنه فى ذلك الوقت.

ومما يعمق مفهوم الرمز ويوسع من دلالته فى هذه القصة استعانة الكاتب فى صدرها بالمقطع التالى من شعر صلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك [١٢١]

ففى زمن الحق الضائع لا يصبح للمثلث رمز الحدة ،أو القوة أو حرية الرأى الحادة - مثل زاوية المثلث - أى وجود، ومن ثم ليس هناك إلا الصلب مثل المسيح .

وثمة تقنية أخرى لجأ إليها المؤلف عمقت أيضا من مفهوم الرمز وهى المفارقة الساخرة " وهى لا تتعارض مع الحالة الشعرية، فربما اشتمل الكثير من النثر على تشابك بين الشعر والسخرية "[١٢٢] والمفارقة تبدو لنا جلية فى نهاية القصة ففى الوقت الذى نرى فيه

الراوى مصلوبا على أضلاع المثلث، يمر الناس تحت جثته " يمضغون اللبان، ويقزقزون اللب الأبيض والأسمر، ويأكلون الفشار.. ويقول رجل لطفلته الصغيرة :

– تتساوى زاويتا المثلث المتقابلتان فى المثلث المتساوى الساقين".(١٢٣)

وفى قصة "الكلب " يلجأ المؤلف " إلى معالجة استغلال القهر لما يملك من سلاح نارى فى لَيِّ عنق القانون وضرب مقاوم الشر، وتكون الشرطة التى وجدت لعكس ذلك تماماً هى سلاحه للتمكن من الظلم والظلام، فالكلب الذى ينبح الغريب أو المتلصصين وينقذ المنطقة من المشبوهين، يتخلص منه على الفور أعداء الشعب سواء من الرسميين والشرطة و المستغلين " (١٢٤)

" المشكلة أن الكلب نفسه لا يجد الفرصة ليكتب حكايته ..

فهو لا يكتب

وهو إن كتب لا ينشر ثم هو قد مات "(١٢٥)

نقف عند هذا التصوير للقصة قبل أن نلج عالمها، لأنه المفتاح الحقيقى لفهمها، فهذا المقتبس مكون من أربعة جمل متتاليات يمكن تقسيمها إلى مقطعين الأول منهما (الجملة الأولى) جزء من النص السردى ذاته، والمقطع الثانى (الجمل الثلاث الأخيرات) من خارج القصة، يأتى بمثابة التنوير الذى يفضى إلى مغزى أحداث القصة وفحواها البعيد الذى يمكن أن نلمسه بواسطة القراءة المتأنية، تدور أحداث القصة حول كلب الراوى الذى تقتله الشرطة / السلطة بالرصاص، لأنه (ضايق لصوص المنطقة فقدموا ضده شكوى لأنه

يبطل أعمالهم) .

والمؤلف بعد ذلك يكاد يشرح لنا الرموز الواردة فى القصة، فالكلب رمز الوفاء بصورة عامة، يرمز إلى الكاتب أو المثقف الذى يزعج السلطة، ويأتى الإزعاج عندما يخلص كل من الكلب والكاتب فى وظيفته، ويوسع المؤلف من دلالة الرمز فيجعل الكلب رمزاً لكل حر أو مواطن شريف وفىّ، ومن هنا لا يكون من قبيل الإقحام الإتيان بحكاية عويضة مع العمدة فى سياق النص " ويقول شيخ الخفراء فى قريتنا :

– الولد عويضة يضايق العمدة، ديته قرش صاغ، رصاصة.. أجل ثمنه رصاصة، ويسكت إلى الأبد، فقط بأمر العمدة .

وفى هذه المرة أمر العمدة وتستر العمدة ومات كلب ولم يفعل شيئا إلا أنه نبح دون إذن وعوى دون رخصة، وقال ما لا يجب أن يقال "(١٢٦) وعندما يسأل الابن الراوى كيف قتل لاكى (اسم الكلب)، يقول " لا أعرف جواباً، وكيف أجيب، كل الأذكياء والحلوين والأمناء الطيبين يقتلون دون أن يكونوا كلاباً"(١٢٧)

– وتكاد شخصية الراوى تذوب فى شخصية الكلب، فالراوى مثل الكلب أو هو كلب أيضا، لذلك نقرأ العبارات التالية خلال النص :

" وتموت الكلاب فى صمت وأموت " ص ٢٦

" فما أنا إلا كلب، نعم كلب " ص ٢٧

" وها هو قد مات"

"وأنا أموت " ص ٣٢

وإذا كانت هذه القصة تميزت مثل سابقتها بالتضافر بين

المستويين الواقعى والرمزى وخلق الأرضية الواقعية للرمز فإن ما يعيبها هذه النغمة الخطابية التى تكررت على لسان الراوى أكثر من مرة فمثلا يقول

" آسف واعـذرونى ، ولكن لى مع الأصـدقـاء حكايات إحـبـاط رهيبة، ولهذا فأنا أقف عند سعادتى فى هذه اللحظات القصار مع كلبى المحظوظ "(١٢٨) وفى مكان آخـر : " لست أدرى يا سـادة هل تفهمـون أم تعذر عليكم فهم حديث (لاكى) كان بالنسبة لى حصن الأمان ".

ولكن المؤلف – والحق يقال – قـد اسـتطاع أن يجـعل من هذه النغمة الخطابية عنصراً فنياً مؤثراً الثالثة والأخيرة، وذلك عندما يمتزج الإيقاع الخطابى بالسخرية فيقول .

" ألم أقل لكم إن حكاية الكلب لن تستهويكم أبداً، وماذا فيها ؟ إن كلباً مات، وماذا يعنى هذا ؟ آلاف الكلاب يقولون ما يملى عليهم، ألأن كلباً نغمه نشاز.. فحوصر ومات، تهتز قلوبكم، ما أرهف قلوبكم إذن "(١٢٩)

وهكذا يمكن القول أن فاروق خورشيد قد طور تكنيك القصة الرمزية خلال هذه المرحلة من مجموعة إلى مجموعة أخرى، فثمة تطور واضح فى استخدام تقنيات أسلوب الرمز كما رأينا من خلال التحليل النقدى لهذا النوع من القصص .

الهوامش :

١- مجلة فصول،العدد الرابع ،المجلد الثانى ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٨٢ ،ص٢٩٧

٢- على جعفر العلاق، الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٧ ص ١٧١٣

٣- على جعفر العلاق: الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٧ ص ١٧١

٤- - رومان جاكبسون : ما الشعر، ترجمة، د/ بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمى، ع ١، بيروت، شتاء ١٩٨٨ص ٦

٥- كمال أبو ديب : فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨

٦ -فريدريك نتشه : العلم المرح، ترجمة وتقديم حسان أبو رقية، محمد الناجى، دار أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ص ١٠٧

٧- نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، دار الحوار، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٩٢ .

٨ - جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣،ص.

٩- نقلا عن نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص٩٩.

١٠- نور الدين محقق: أصداء السيرة الذاتية، قصيدة النثر فى الرواية، مجلة الآداب، ع(٧، ٨) أغسطس ١٩٩٧، ص ٢٤ .

١١- نور الدين محقق: المرجع نفسه، ص ٢٤ .

١٢ - نور الدين محقق: المرجع نفسه ،ص ٢٥ .

١٣ - رشيد يحياوى : نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٤، ص ١٠٤ .

١٤ - آيان رايد :القصة القصيرة، ترجمة د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٠، ص ٥٩ .

١٥ - ميشال بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات دار

عويدات، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٤ .

١٦-نبيل سليمان: الحداثة الروائية، مجلة القاهرة، فبراير ومارس، ١٩٩٧، ص ٩٧ .

١٧ - نبيل سليمان: المرجع نفسه

١٨ - على جعفر العلاق: الشعر والتلقى، دراسات نقدية، مرجع سابق، ص ١٧٣ .

١٩- أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ٢١٤، ٢١٥ .

٢٠ - أحمد كمال زكى : المرجع السابق، ص ٢١٥ .

٢١- السعيد الورقى: اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب المعاصر فى مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٩١ .

٢٢ - السعيد الورقى: المرجع السابق، ص ٢٩٢ .

٢٣ -السعيد الورقى: المرجع نفسه، ص ٣٠٥ .

٢٤- السعيد الورقى: المرجع نفسه، ص ٣٠١ .

٢٥ - د. محمود ذهنى : مقالة مخطوطة عن مجموعة حبال السأم، ص ٥ .

٢٦- إدوارد الخراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات فى ظاهرة "القصة - القصيدة" ونصوص مختارة)، دار شرقيات القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٥ .

٢٧- صلاح فضل: شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، ص ٢١٠ .

٢٨ - صلاح فضل : المرجع السابق، ص ٢٠٨ .

٢٩ - صلاح فضل : المرجع نفسه، ص ١٧٧ .

٣٠ - خيرى دومة: تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧٠، ٧١ .

٣١- رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص ٢٤ .

٣٢ - سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص ١١٠ .

٣٣ - أحمد كمال زكى: دراسات فى النقد الأدبى، مرجع سابق ،ص ٢١٣ وما بعدها .

٣٤- سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق ص ١١٠ .

٣٥ – على الدين هلال وآخرون: تجربة الديمقراطية فى مصر (١٩٧٠-١٩٨١)، المكتب العربى للبحث والنشر، ط ٢، القاهرة ١٩٨٢، ص. ١٠٥

٣٦ – حلمى بدير: المتغير الجمالى للقصة القصيرة المعاصرة، مجلة إبداع، العدد السادس يونيه، ص ,١١١

٣٧ – حلمى بدير : دراسات فى الرواية والقصة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٥٢ .

٣٨ – حلمى بدير: الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر، دار المعارف ط١، القاهرة ١٩٨١، ص١٦ .

٣٩— حلمى بدير: دراسات فى الراوية والقصة، مرجع سابق، ص ٥٣ .

٤٠ – فاروق خورشيد: الكل باطل ،دار روزاليوسف، الكتاب الذهبى، القاهرة، يونيه، ١٩٦١, ص ٤١ .

٤١– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٤٣

٤٢– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٧٧، ٨٧

٤٣ – سيد حامد النساج: دليل القصة المصرية القصيرة، مراجع سابق، ص ١١٠ .

٤٤ – فاروق خورشيد: الكل باطل، مصدر سابق، ص ١١٨ .

٤٥ – فاروق خورشيد : المصدر السابق ،ص ,١٢٠

٤٦ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٢٤

٤٧– فاروق خورشيد: القرصان والتنين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ,٩٤

٤٨ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه : ص ,٨٧

٤٩ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٩١ .

٥٠ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٣٠

٥١– فاروق خورشيد:المثلث الدامى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠ ص ١٥ .

٥٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٩ .

٥٣ – فاروق خورشد: المرجع السابق، ص ٥٠ .

٥٤ – فاروق خورشد : المصدر السابق،ص ,٤٥

٥٥ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص,٤٦

٥٦ – طه حسين: المعذبون فى الأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر ة، ١٩٩٦، ص ,٨٠

٥٧ – طه حسين: المصدر السابق، ص ,٧٠

٥٨ – فاروق خورشيد: المثلث الدامي : مصدر سابق ص ٥٤ .

٥٩ – السعيد الورقى:اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص ,٢٩٢

٦٠– السعيد الورقى:اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص ,٢٩٢

٦١ –السعيد الورقى: المرجع نفسه، ص ,٢٩٣

٦٢ – عثمان نويه : حيرة الأدب فى عصر العلم، دار الكتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩ ،ص ,٩٢

٦٣– روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة . ترجمة الدكتور محمود الربيعى، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠،ص ٢٢

٦٤ – فاروق خورشيد : الكل باطل، مصدر سابق، ص ,٥٢

٦٥ – فاروق خورشيد: الكل باطل، المصدر نفسه، ص ٢٦ .

٦٦– فاروق خورشيد : الكل باطل، المصدر السابق، ص,٦٧

٦٧–فاروق خورشيد : المصدر نفسه ص,٦٧

٦٨– فاروق خورشيد : المصدر، نفسه ص,٦٩

٦٩– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٧٣

٧٠ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٥

٧١– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٨ .

٧٢– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٩ .

٧٣–أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ,٢١٥

٧٤– فاروق خورشيد: الكل باطل، مصدر سابق، ص ٩٦ .

٧٥ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٠٢

٧٦ – صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ,٣٢١

٧٧– فاروق خورشيد: القرصان والتنين، مصدر سابق، ص ,١٠٢

٧٨-فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ١٠٤، ١٠٥ .

٧٩ - الكتاب المقدس(العهد القديم) سفر الجامعة، الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٩٧٢.

٨٠ - السعيد الورقى : اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص ٣١٥.

٨١-عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العلم، مرجع سابق، ص ٩٠.

٨٢- عثمان نويه: المرجع نفسه، ص ٩١.

٨٣- فاروق خورشيد: المثلث الدامى، دار المعارف، القاهر ة، ١٩٨٠، ص ٧٧.

٨٤ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٧٩

٨٥- فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٠٤.

٨٦- انظر المصدر نفسه ص ١٠٢.

٨٧- إدوارد الخراط : ما وراء الواقع، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ٦٨، القاهرة ،١٩٩٧، ص٢٣، ٢٤.

٨٨- فاروق خورشيد: المثلث الدامى، مصدر سابق، ص ١٠٩.

٨٩- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٠٩.

٩٠- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١١١.

٩١- تشارلز تشادويك : الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ،١٩٩٢،ص ٤٦.

٩٢- نقلاً عن، أنا بلكيان : الرمزية، ترجمة دكتور الطاهر مكى وغادة الحفنى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ص٢٦٧

٩٣- عثمان نويه :حيرة الأدب فى عصر العلم، مرجع سابق، ص ٧٨.

٩٤- مجدى وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،١٩٧٩، ص ١٠٢.

٩٥- محمد فتوح أحمد : التشكيل بالرمز فى مسرح الحكيم، مجلة فصول، مج٨، ع٣،٤، القاهرة - ديسمبر، ١٩٨٩، ص ١١٥.

* انظر أحمد شوقى : الشوقيات ،المكتبة التجارية ،الجزء الرابع القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٢٧

٩٦- عثمان نويه: حيرة الأدب فى عصر العمل، مرجع سابق، ص ٧٧.

٩٧ – لطفي عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب، الشركة المصرية العالمية، للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص, ١٥٥

٩٨– أميمة حمدان:الرمزية والرومانتيكية فى الشعر اللبنانى دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ص, ٢٤

٩٩ – مالكم براد برى وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ترجمة مؤيد حسين فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص, ٢٢٣

١٠٠ – حلمي بدير: دراسات نقدية فى الشعر والقصص، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ،ط١، ١٩٨٣، ص ١١٣ .

١٠١ – فاروق خورشيد: الكل باطل، مصدر سابق، ص ,١٠٧

١٠٢– فاروق خورشيد: الكل باطل، مصدر سابق، ص ١٠٩ .

١٠٣ – فاروق خورشيد: القرصان والتنين، مصدر سابق، ص ٣٩

١٠٤ – جون كروكشانك: ألبير كامى وأدب التمرد، ترجمة جلال العشرى، دار الوطن العربى، بدون تاريخ، ص ٢١٢

١٠٥ – فاروق خورشيد: القرصان والتنين، مصدر سابق، ص ٣٩ .

١٠٦ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٤٢ .

١٠٧ – فاروق خورشيد:المصدر نفسه، ص ٤٥ .

١٠٨ – فاروق خورشيد: القرصان والتنين، مصدر سابق، ,٦٧

١٠٩ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٥٩

١١٠– فاورق خورشيد: المصدر السابق، ص ٦٣ .

١١١ – فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص ,٧٧

* راجع الفرق بين الرمز والحكاية الرمزى ص.

١١٢ – فاروق خورشيد: ، المصدر نفسه، ص ٨٠ .

١١٣ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٨٤

١١٤– فاروق خورشيد: المصدر السابق ، ص ٨٢، ٨٣ .

١١٥– فاطمة الزهراء : العناصر الرمزية للقصة القصيرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٧٤

١١٦- فاروق خورشيد: المثلث الدامي، مصدر سابق، ص ٥ .

١١٧ - علاء الدين وحيد: فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر ، مجلة القصة، العدد ٤٣، القاهرة، يناير، ١٩٨٥ ،ص ,٢١

١١٨- فاروق خورشيد: المثلث الدامي، مصدر سابق، ص ,١٣

١١٩ - د. لطفي عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، يناير ١٩٩٧، ص ١٤٧ .

١٢٠ - فاروق خورشيد: المثلث الدامي، مصدر سابق، ص ١٢، ,١٣

١٢١- صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص ٣٢٦ .

١٢٢- على جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، مرجع سابق، ص ,٢٠٢

١٢٣ - فاروق خورشيد: القرصان والتنين، ص ,١٣

١٢٤- علاء الدين وحيد: فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر، مرجع سابق، ص ٢١ .

١٢٥- فاروق خورشيد: المثلث الدامي، مصدر سابق، ص ٢٥

١٢٦- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٣١

١٢٧- فاروق خورشيد: المثلث الدامي، مصدر سابق، ص ,٢٨

١٢٨- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٢٩

١٢٩- فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٣٠

الفصل الثانى
المرحلة الدرامية وبناء القصة القصيرة

رأينا فى الفصل السابق كيف مالت القصص فى المجموعات الثلاث الأولى (الكل باطل -القرصان والتنين - المثلث الدامى) نحو الشعر، أو ما يسمى فى نظرية الأنواع الأدبية بالنوع الغنائى، وقد ظهر أثر هذا الميل فى البناء الفنى والمضمون، فكانت القصص أقرب إلى القصيدة الشعرية من حيث مفردات اللغة والتكثيف واستخدام الرمز وتجاوز البناء التقليدى، هذا إلى جانب استخدام تيار الوعى واستلهام الأسطورة، وقد لمسنا من خلال التحليل النقدى كيف تطور أسلوب الكاتب من مجموعة إلى أخرى .

فى هذا الفصل نتناول المجموعات الثلاث الأخيرة (حبال السأم وكل الأنهار وزهرة السلوان) على اعتبار أنها تمثل مرحلة مختلفة إلى حد ما عن المرحلة السابقة، حيث تميل القصص هنا نحو الصيغة الدرامية، وليس معنى ذلك أن قصص خورشيد فى هذه المرحلة ستتخلى عن صيغتها الغنائية كلية، ولكن من باب التغليب ، فقد لاحظنا من خلال القراءة الأولى والتحليل بعد ذلك غلبة العناصر الدرامية على قصص هذه المرحلة .

أ _القصة القصيرة والصيغة الدرامية :

على الرغم مما يقال عن استقلالية القصة، وأنها جنس أدبى مختلف عن الرواية والمسرحية والشعر، فإن المهتمين بنظرية القصة يضعونها دائما فى مجال المقارنة مع الأنواع السابقة، وذلك بهدف

تميزها أو إثبات استقلالها فتقارن القصة القصيرة بالرواية مرة، وبالمسرحية مرة أخرى وبالقصيدة الغنائية مرة ثالثة .

وتميل الدراسات الحديثة فى مجال القصة القصيرة إلى اقترابها من القصيدة الغنائية من ناحية ومن الدراما من ناحية أخرى " وهكذا نستطيع أن نضع القصة القصيرة فى ميدان الأنواع الأدبية خاصة بين القصيدة والمسرحية، ونبعد بها عن كل من الرواية والحكاية والإسكتش والحدوتة، فهى لا ترتبط بالأشكال القصصية الأخيرة ارتباطاً مهما ولا خطيراً، وإنما تنجذب إلى النوعين الأولين تأخذ منهما بعض المظاهر والقسمات أو على وجه أدق تشترك معهما فى بعض المظاهر والقسمات ،ومع ذلك فهى ليست حاصل قسمتهما معاً ،وإنما هى شكل له هويته ووضعه المميز" (١)

والحديث عن غنائية القصة القصيرة واقترابها من الشعر قديم منذ تأسيس معالم هذا النوع عند " إدجار ألان بو "ت١٨٤٩ الذى يعد أول من تحدث عن غنائية القصة القصيرة التى تربطها بالشعر وتميزها عن الرواية ،أما عن ارتباط القصة القصيرة بالدراما فهو مسلم به " لأن أحداً لم يتخيل إمكانية وجود القصة القصيرة بعيداً عن الدراما، لقد كان حضور النوع الدرامى ذاته - مثله مثل القصيدة الغنائية - من أهم سمات النوع الأدبى منذ بداياته، حيث العناية الكبرى بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصية التى يتراجع دورها فى القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب " (٢)

ويعد «فرانك أوكنور» العنصر المسرحى أهم عناصر القصة

القصيرة، يقول " هناك ثلاثة عناصر رئيسة فى القصة : العرض والنمو والعنصر المسرحى " (٣) كما أنه لا يتخيل وجود كاتب قصة قصيرة " على الإطلاق لم يكن لديه إحساس درامى" (٤)، ولا يسعنا أن نترك «أوكنور» قبل أن نستوضح منه تلك العلاقة بين القصة القصيرة والدراما حيث يقول فى ختام كتابه المشهور " الصوت المنفرد " بين القصة والدراما قدر مشترك هو أنه توجد موضوعات رديئة بالنسبة لهما والقصة كالمسرحية لا بد أن يكون فيها عنصر التلاحم ولا بد أن يسقط الموضوع فى قاع الذهن، والشخصية ليست كافية لتكوين المسرحية، والجو ليس كافيا أيضا لتكوينهما، لأن الجمهور يستغرق حينئذ فى النوم، ولا بد أن يكون لها حدث متلاحم وعندما يسدل الستار لا بد أن يتغير كل شيء ،لا بد أن يكون الحاجز الحديدى قد اعوج ولا بد أن يرى معوجاً "(٥)

وواضح من عبارة «أوكنور» أنه يركز على عنصر أساسى مشترك بين القصة القصيرة والمسرحية وهو الحدث الذى يجب أن يتكشف عنه مغزى العمل الدرامى سواء إكان قصة أم مسرحية عقب انتهائه مباشرة، حيث أن الجو العام أو النغمة وحدها كذلك الشخصية وحدها لا تكفى، على أية حال يمكن القول بشكل تفصيلى مع أحد الباحثين الذين تناولوا علاقة القصة القصيرة بالمسرحية، إنها -أى القصة القصيرة- تقترب " من المسرحية فى حرفيتها المكثفة وفى تماسك قالبها المتين وفى اعتمادها على عنصر الحركة وفى اللمسات المركزة وفى تصوير الشخصية وفى مشكلات تطوير هذه الشخصية، كما أنهما تتشابهان فى حاجتهما المشتركة إلى

ستار أو إلى لحظة درامية تتعلق اغلبا بموقف فيه أزمة، ومن هذه الجهة الأخيرة تدنو القصة القصيرة والكلاسيكية منها بالذات من المسرحية الكلاسيكية أيضاً في وحداتها الثلاث التى نسبت خطأ إلى أرسطو، حتى كأن هذه الوحدات قد وضعت لكلا الفنين بشكلها الكلاسي على السواء " (٦)

إذن فالتشابه بين القصة القصيرة والمسرحية يكون أوضح ما يكون فى حالة القصة القصيرة الكلاسيكية، فماذا إذا عن القصة الحديثة التى يؤكد النقاد أنها " بلا حبكة وساكنة ومتشظية ولاشكل لها وفى الغالب مجرد تخطيط لشخصية او صورة قلمية أو تقرير عن لحظة زائلة أو التقاط حالة مزاجية أو فرق دقيق لا يكاد يدرك، وأنها فى الحقيقة يمكن أن تكون أى شىء سوى كونها قصة" (٧)

فى هذه الحالة علينا أن نبحث عن بناء القصص بشكل جيد حيث سيتكشف لنا هذا العنصر الدرامى، على أية حال، لا خلاف على أن جوهر القصص والتقليدى منه على وجه الخصوص درامى، حيث لا بد من توفر عناصر أساسية فى القصة يذكرها النقاد على النحو التالى :

١- تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية إلى فعل .

٢- يكون فيها الفعل متسلسلاً ومتعاقباً، أى أنها تعرض أمام القارئ شيئاً ما ليبصره، وهو يتكشف ويتنامى عن طريق سلسلة من التعقيدات، بغية استثارة التشويق لديه .

٣- ينتهى فيها الفعل بحسم الصراع وبذلك تكتسب القصة وجهة نظر" (٨)

أما القصة الحديثة التى تبدو لنا – فى الظاهر – خالية من الحبكة، فأمر لا يخلو من سوء فهم، لأن كاتب القصة القصيرة الحديثة ينحو نحو الإيحاء والإلماح والتضمين وليس نحو المباشرة والصراحة " فبدلاً من أن يوفر لنا فعلاً متكاملاً يعجبنا أو ينخس فقاعة مشكلة ما، فإنه يوفر لنا قطعة الفسيفساء الأساسية التى نستطيع إذا كنا مدركين إدراكاً واقعاً، أن نرى فى التخطيط الوهمى العام المبنى حولها النموذج المكتمل" (٩)

إذن فتوفر العنصر الدرامى أمر محسوم فى القصة القصيرة سواء أكانت تقليدية أم حديثة، وإذا كان الدكتور شكرى عياد لا يرى فى العنصر الدرامى أو ما يسمى بالأسلوب الدرامى شرطاً ضرورياً فى القصة القصيرة، فإنه قد أوضح لنا المقصود به، وأكد فى ذات الوقت على ميل القصة القصيرة إليه فى أبرز روائعها فيقول " كذلك هى – أى القصة القصيرة – لا تستلزم بالضرورة ما يسميه النقاد بالأسلوب الدرامى فى الكتابة، أى الأسلوب الذى يعتمد التركيز على منظر واحد يمثل قيمة الأزمة أو الصراع، ويستشف من خلاله مقدماتها كما يمكن أن تلمح نهايتها، وإن كان من الواضح أن القصة القصيرة تميل إلى هذا الأسلوب الدرامى، أن كثيراً من روائعها قد كتبت به" (١٠) ويعنينا هنا، كشف ذلك العنصر الدرامى فى القصة، وعلى وجه التحديد عند فاروق خورشيد، ومن ثم كيف تتمظهر فى هذه المرحلة موضوع الفصل ؟ وإلى أى مدى يذهب هذا العنصر الدرامى أو هذه الصيغة الدرامية بالقصة القصيرة عند خورشيد ؟

على أية حال علينا أن نوضح أولا تلك السمات التى تجعل القصة القصيرة تأخذ ثوب الصيغة الدرامية ،فنستعين بما توصل إليه الباحث (خيرى دومة) عن دراسته لتداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، إذ يقول "حين نتحدث عن درامية القصة القصيرة فإننا لا نتحدث عن نوع من المسرحية بل نتحدث عن سمات من قبيل:

– أنها لا تطمح إلى تمثيل الحياة الإنسانية فى شمولها ووجودها الموضوعى، بل تعمل على تكثيفها واكتشاف جوهرها من خلال حادثة أو أزمة واحدة .

– إن الراوى أو مؤدى الكلام فيها، يختفى أو يتوارى تماماً ويترك للحدث الكثيف المتلاحم من خلال الصراع والحوار مهمة الكشف عن هذا العالم .

– إن العلاقة بين المشاهد الدرامية علاقة سببية وليس للمشهد الدرامى معنى فى ذاته بعيدا عن الحبكة الدرامية، بعيداً عن علاقة السبب بالنتيجة، ومن ثم فالبنية الدرامية الأساسية بنية " زمانية " .

– تنهض الدرامية على الصراع بين قوى متعارضة ويعبر عن هذا الصراع من خلال التلاحم الدرامى المكثف (فى الزمان) لكن مع هيمنة الشكل المكانى – فى الأدب المعاصر – قد يعبر عن هذا الصراع من خلال التقابل الصامت بين مشهدين (فى المكان) (١١)

ولعلنا إذا ما تأملنا هذه السمات للقصة الدرامية كما فصلها دومة وجدنا أنها لا تخرج كثيراً عما ألمحنا إليه سابقا من تلك السمات المشتركة بين القصة القصيرة والدراما .

ب – المرحلة الثانية فى قصص خورشيد والميل نحو الصيغة

الدرامية :

تشمل المجموعات القصصية الثلاث الأخيرة لخورشيد على ست وثلاثين قصة موزعة بالتساوى على المجموعات الثلاث، لكل مجموعة اثنتا عشرة قصة، ومع ملاحظة أن هناك قصة فى مجموعة حبال السأم سبق نشرها فى مجموعة (المثلث الدامى) فى قصص المرحلة الأولى، ويصبح لدينا خمس وثلاثون قصة، ولما كان قد سبق تناول هذه القصة فى الفصل السابق، فإننا نستبعدها من التحليل هنا، على أننا أيضا سنتجاوز تلك القصص التى تغلب عليها الصيغة الغنائية، وهو عدد محدود، ويوضح الجدول التالى نسبة القصص التى تنحو بقوة نحو الصيغة الغنائية إلى القصص التى تنحو نحو الصيغة الدرامية، وذلك مع الاحتراس بأنه عند خورشيد قد تتداخل الصيغتان الغنائية والدرامية داخل القصة الواحدة، بل إننا يمكن أن نلمح تداخل الصيغة الملحمية، وهذا ليس بغريب فى القصة القصيرة أو النوع الأدبى بصورة عامة، فهذا " ت.س .إليوت " الذى قسم الأدب إلى مواقف ثلاثة : الغنائى والملحمى والدرامى، يقول " إن هذا التقسيم من وجهة التغليب فحسب، إذ إن الأعمال الشعرية ذاتها لا تعرف هذا الانفصال الحاد، وإننا لنجد - فى معظم الأحيان - الأصوات الثلاثة متداخلة فى عمل شعرى واحد، سواء كان هذا العمل غنائياً أم ملحمياً أم درامياً، وعلى الرغم من هذه الحقيقة فإن التمييز بين الأصوات الثلاثة ضرورى " (١٢)

وهذا ما نجده عند فاروق خورشيد، فمن باب التغليب نطلق لفظ الدرامية على القصص التى تضمها المجموعات الثلاث الأخيرة :

حبال السأم وكل الأنهار وزهرة السلوان ،حيث نلمس بوضوح توفر الحبكة والصراع الدرامى فى عدد كبير من القصص

م	اسم المجموعة	العدد	القصص ذات الصيغة الدراسية	عددها	النسبة المئوية
١	حبال السأم	١١	حبال السأم- رؤية- الدوامة- الكل باطل من جديد- الناس والكلام - هئ هئ حلواني- الشك يخرس الكلمات	٧	٦٤٪
٢	كل الأنهار	١٣	حكاية واحدة تبحث كثيرا- حكاية رجل علي المعاش - وقع أقدم- السقف- حكاية واحدة تفي كثيرا- المرأة والبحر- الجلسة- أبو إصبع- زهرة يا دنيا- حكاية واحدة تريد كثيرا	١٠	٧٧٪
٣	زهرج السلوان	١٢	عم عبده الأخضراني- عطر الرغبة- الكابوس- دره مشوي - اللي هو- الموج ينكسر عند الشاطئ- الخلود حبا- مضاض ومي	٧	٥٨٪

ويتضح من الجدول السابق غلبة القصص ذات الصيغة الدرامية فى كل مجموعة على القصص ذات الصيغة الغنائية كما نلاحظ أن نسبة القصص تزيد فى المجموعتين الأوليين عن المجموعة الثالثة، غير أن مجموعة " كل الأنهار" تتميز بغلبة القصص الدرامية عن

مجموعتى حبال السأم و زهرة السلوان، إذ تحتوى على عشره قصص يغلب عليها الصيغة الدرامية من الثلاث عشرة قصة التى تضمها المجموعة .

وينصب تحليلنا على تلك المجموعة التى تتميز بغلبة الصيغة الدرامية وذلك من خلال الوقوف عند العناصر الجوهرية فى بنائها بالتيمات السائدة والحبكة والشخصية والمنظور السردى .

أولا : التيمات السائدة : -

يرتبط مفهوم التيمة فى العمل الأدبى بالمضمون أكثر من ارتباطه بالشكل عند كثير من النقاد، حتى إن " نورثروب فراى " يفرق بين نوعين من الصيغ الأدبية، الصيغ الخيالية أو القصصية التى تعرض عالماً خياليا فيه شخصيات متخيلة يكون فعلها أقل منا أو مثلنا أو أقوى منا، وصيغ موضوعاتية تعتمد على تقديم الأفكار وتكون العلاقة فيها مباشرة بين القارئ والمؤلف وليست بين القارئ وشخصيات العمل، غير أنه يعود ليؤكد أنه لا توجد أعمال تخيلية أو موضوعية صرفة، فيقول " يسهل القول إن بعض الأعمال الأدبية أعمال تخيلية وبعضها موضوعية من حيث تأكيدها الرئيس، ولكن من الواضح أنه لا وجود لشيء تخيلى أو موضوعى صرف فى الأعمال الأدبية"(١٣)

لذلك سيكون حديثنا عن التيمات فى قصص خورشيد مرتبطا بالعناصر الأخرى فى بناء العمل، مثل الحبكة والشخصية، والواقع أن مفهوم التيمة يمكن أن يرتبط بالشكل بالقدر الذى يرتبط فيه بالمضون وليس كما يرى أحد الباحثين أنه " عنصر لا يعتد به فى

الدراسة البنيوية الشكلية" (١٤)

فإذا ما جئنا إلى تعريف التيمة وجدناها "الفكرة الرئيسة التى تتغلغل فى هيكل العمل الفنى كالدم، إنها موضوعه، والتيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده – خلال تمثيله – فى شخصيات لها أقوال و أحداث" (١٥) فهذه التيمة /الفكرة /الموضوع يمكن أن تظهر فى " شكل شخصية من الشخصيات أو صورة تتكرر أو عبارة ترد بين الحين والحين " (١٦)

والتيمة فى الأخير ليست موضوع العمل بقدر ما هى الفكرة المحورية فيه، والتى تأتى بشكل مباشر أو غير مباشر وهذا ما لاحظه بشكل عملى أستاذى الدكتور حلمى بدير عند تناوله قصص كل من نجيب محفوظ وشكرى عياد بالدراسة والنقد، فعند الأول – على سبيل المثال – لاحظ " كيف تطور المحتوى الفكرى عند كاتبنا حول إطار واحد وهو السرقة، نوعيتها وكيفيتها، وتطور حركتها بتطور حركة المجتمع.. وموقف الهيئة الاجتماعية فى كل حال على حدة.. وفوق هذا رؤية الكاتب النابعة من إدراكه الواعى بمحتوى السرقة ". (١٧)

وواضح من الفقرة السابقة أن الدكتور حلمى بدير يربط بين التيمة أو المحتوى والواقع الاجتماعى ورؤية الكاتب معاً، غير أنه لا يخفى عليه أثر التيمة فى البناء الفنى، فنجده فى تناوله لتيمة "الحلم" عند الكاتب نفسه، يلمس أثر هذه التيمة على الحدث، فيقول: " ولا جدال: فإن هذا النوع من القصص قد أسقط جداراً هائلاً يحول دائماً بين الفنان وبين عمله.. هذا الجدار الوهمى المسمى "بالحدث"..

وأثبتت بعض القصص عند نجيب محفوظ وعند بعض الروائيين العالميين.. أن الحدث الحقيقى يمكن أن يكون "اللاحدث " فى الواقع"[١٨]

أما عند دراسته لقصص شكرى عياد فإنه يربط بين التيمة وعناصر العمل الأخرى بصورة بارزة، فلا يتوقف عند الحدث فحسب، بل يتعدى ذلك إلى عناصر أخرى كالشخصية واللغة فالتيمة على سبيل المثال تفرض نوعية اللغة، ولعل طبيعة الأفكار هى التى فرضت نوعية اللغة التى يتعامل بها الكاتب". [١٩]

ويمكننا أن نضع أيدينا على التيمات السائدة فى قصص خورشيد موضوع هذا الفصل ؛ فنجدها تنتظم فى نوعين رئيسين من التيمات.

١) – أول هذه التيمات التى تتغلغل فى أعمال خورشيد بصفة عامة تيمة الكاتب / الكتابة، فهناك دائماً ذلك الكاتب المهموم بالكتابة، تشغله، يتوقف عنها ويعود إليها، يشك فى قيمتها أو يؤمن بالكلمة وجدوى الكتابة إلى أقصى حدود الإيمان، فى قصة حبال السأم يقول خورشيد: " وأكتب من جديد.. كلمات وكلمات.. ثم أضع القلم " وينظر الكاتب /الراوى حوله فيجد كل شىء يبعث على السأم لذلك يطوى الصفحات ويغلق القلم.. كل ما حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه، فقد مات شىء فى داخله.. التفت حوله حبال السأم فخنقته ومات " [٢٠]

وفى قصة تساقط الكلمات تتكرر التيمة نفسها " شيدت عالمى على دنيا الكلمات.. كلمة إلى جوار كلمة وتتخلق جملة وجملة إلى

جوار جملة وتتخلق فقرة إلى جوار فقرة وينبنى حوار أحتمى به من عصف الريح وعسف العاصفة والريح دائماً يحوطنى، والعاطفة دائماً تصرخ حولى صراخها المستمر" (٢١) والكتابة تحمى الكاتب ولكنه مع ذلك يقاوم، وفى " الدوامة" تتكرر عبارة (صدق أو لا تصدق) ولكنها تأتى كموتيف لا أكثر ضمن الموضوع أو التيمة الأساسية، يقول الراوى فى بداية القصة " هل تصدق ..؟ صدق أو لا تصدق لم أستطع أن أكتب حرفاً واحداً، الورق أمامى وحولى، أكثر من عمل ينتظر كلمات ليمضى فى طريقه وأنا عاجز عن كتابة هذه الكلمات التى يمكن أن تنهى واحداً من الأعمال الناقصة المتراكمة حولى، الليلة ملأنى إحساس مر بأننى منعزل عن الحياة والناس، وبهذا فلن أستطيع أن أكمل أى عمل يتحدث عن الحياة والناس "(٢٢)

وفى قصة «الكل باطل» من جديد يموت والد الراوى فيظن أنه سيكف عن الكتابة، ولكنه ما زال يكتب " كنت أحسب أننى سأكف عن الكتابة حين يموت ولكنى ما زلت أكتب كأنه يعيش.. كنت أوهم نفسى أننى أكتب له.. ولكنه لن يقرأ أبداً بعد أن مات حرقاً.. ومع هذا مازلت أكتب كأننى أكتب له " (٢٣)

وفى الناس والكلام يقول الراوى : " أنهيت الكلام فى جلسة المقهى، ولم يعد هناك كلام وأنا يا مولاى مخلوق من كلام، فإن أخليتنى من الكلام فماذا يبقى منى ؟ (٢٤)

وفى قصة «هىء هىء حلوانى» نجد الراوى يقف فى الجهة المقابلة لبطل خورشيد المعتاد، فهو يسخر من الكاتب والكتابة ولا

يعتد بهما فيقول له " حقيقة كنا نسمع لك ونقرأ لك، وأشياء أخرى كهذه ولكن كل هذا انتهى " (٢٥)

وتقل هذه التيمة فى قصص المجموعتين التاليتين كل الأنهار وزهرة السلوان فنجدها تظهر فى قصص مراكب الشمس حيث نجد الراوى كاتباً معاصراً يسير فى موكب جنائزى محمولاً إلى الجهة الغربية، " ما حملت إلا القلم وما أخرجت منه أو به أو فيه أو عليه إلا الكلمات، وما حملت كلماتى أبداً إلا معانى الحب والمساواة والإخاء والسلام "(٢٦)

وفى قصة «حكاية واحدة تبحث كثيراً» نجد الراوى كاتباً معروفا تأتى له فتاة لتقرأ عليه بحثا " إن البنت تسخر من قدرتى أن أكون على مستوى التحرر الذى أعلنه فيما أكتب وفيما أقول " (٢٧) وفى مكان آخر من القصة نفسها يفاجئ الكاتب نفسه " يا ولد ظللت تردد الكلمات لتعيش بها وها أنت تموت بالكلمات "(٢٨)

وفى قصة «حكاية رجل على المعاش» التى تعد سيرة ذاتية للكاتب نجد الراوى سعيداً بإنهاء خدمته وإحالته إلى المعاش، لكن هذا الراوى مهموم أيضاً بالكتابة أو كان كاتباً معروفاً، يقول على لسان الراوى "فأنا الأفندى الذى جاءهم مغضوباً عليه.. الصدفة وحدها أعطت اسمه شيئا من الشهرة " (٢٩)

وفى قصة "وقع أقدام" تأتى تيمة الكاتب بشكل غير مباشر وخفى قليلاً، فوقع الأقدام هنا لكاتب يأتى ليلاً إلى الحارة ويجلس وحده فى الدور الثانى من بيت قديم ويظل يقرأ حتى الصباح " هذا ليس شبحاً يا أبى، هذا هو الأستاذ يعود إلى البيت القديم ويشعل اللمبة

ويظل يكتب حتى الصباح، ولا يؤذى أحداً ولا يحدث أحداً وليس هو بشبح، فأنا لا أخافه، بل إنى أنتظر عودته وأرقبها وأحسبها، ولا أجد فيها ما يخيف " (٣٠)

وفى قصة زهر يا دنيا تدور الأحداث حول شخصية كاتب رمته الوحدة والقلق إلى الشارع ومن ثم إلى المقهى " حاول أن يكتب أفكاره فعجز، أوجعته أمعاؤه وأوجعه رأسه ن وتوترت أعصابه وأحس أنه على وشك التمزق والانهيار فقرر أن يخرج، رمى الورق والقلم ... " (٣١)

وفى قصتى «حكاية واحدة تريد كثيراً» و «المرأة والبحر» نجد التيمة هنا بصورتين مختلفتين، فى القصة الأولى الكاتب تخدعه المرأة، وتجعله يتخلى عن قول الحقيقة فى مقالاته، والثانية يرفض الكاتب ادعاء وزيف المرأة التى تدعى الكتابة، ويفضح هذا الزيف .

ونصل إلى المجموعة الأخيرة زهرة السلوان فنجد أن هذه التيمة تقل كثيراً فى هذه المجموعة، ربما لأنها كانت مرتبطة فى المجموعتين السابقتين بالسيرة الذاتية للكاتب، أما هنا وقد ابتعد الكاتب عن سيرته الذاتية، فقد قل ورودها .

فى قصة الكابوس يختلط الحلم بالواقع، فالراوى ممتحن فى لجنة الامتحان، لا يستطيع أن يكمل الامتحان، رغم أنه كاتب والأسئلة فى مجال تخصصه " اكتب.. اكتب واكتب.. السؤال واضح، ولكنى أعرف الإجابة، بل لعلى الوحيد وسط كل الممتحنين الذى يعرف الإجابة الكاملة والصحيحة والوافية ،فالسؤال يقع ضمن تخصصى.. ضمن أبحاثى الجديدة.. الإجابة لن تكون إلا تلخيصا

للكثير من الأبحاث التى سبق أن كتبتها فى هذا الموضوع بالذات، فى جوانبه المختلفة، فى زواياه المتعددة "[٣٢]

وفى قصة رحلة السندباد المجهضة تتكرر عبارة " وأكتب لك يا حبى الأوحد " ثلاث مرات على لسان الراوى الذى يتقمص شخصية السندباد فى ألف ليلة وليلة .

أما القصة الثالثة والأخيرة (رسالة من القبر) فتظهر تيمة الكاتب / الكتابة بشكل أوضح، إذ يموت محمد كمال السنانيرى مخنوقاً داخل السجن، وهو كاتب، يموت لأنه يقول الحقيقة " أكتب لكم من القبر وليس هذا معجزاً لى، فأنا حديدى الإرادة، قوى الأعصاب، ثابت الجنان، رابط الجأش ... " [٣٣] وتستمر القصة على شكل مونولوج طويل فنفهم من الرسالة أنه لا بد أن يموت لأنه يضر الآخرين، إنه ذلك المصرى المحبط الذى يقلق راحة الحكام، فلذلك من الأفضل له أن ينتحر .

وإذا ما تأملنا القصص التى تسودها هذه التيمة فى المجموعات الثلاث وجدناها تأتى غالبا مرتبطة أو متعرضة لسيرة الكاتب الشخصية، وتعكس جزءاً من هذه السيرة، كما أنها تروى غالباً على لسان ضمير المتكلم وقلما تأتى على لسان ضمير الغائب" [٣٤] فثمة خمس قصص تأخذ صيغة ضمير الغائب وباقى القصص تأخذ صيغة ضمير المتكلم .

٢ ـ وثانى التيمات التى تظهر بقوة فى أعمال خورشيد تيمة استدعاء التراث بأشكاله المختلفة ،فى مجموعة حبال السأم تظهر هذه التيمة فى قصتين هما «العطاء الأخضر» و «جنائزية مجهولة فى

بردية مسروقة» وفى مجموعة كل الأنهار نجد هذه التيمة فى خمسة قصص هى كل الأنهار ـ مراكب الشمس ـ حكاية رجل على المعاش ـ المرأة والبحر ـ النشيد الأخير، أما فى مجموعته الأخيرة فتزداد كثافة هذه التيمة فنجدها فى سبع قصص عطر الرغبة – رحلة السندباد المجهضة – زهرة السلوان – سفر الخروج – الموج ينكسر عند الشاطئ – رسالة من القبر – مضاض ومى .

فى قصة العطاء الأخضر نجد المؤلف يقسم القصة إلى ثلاثة مقاطع، ويأخذ المقطع الأخير منها وحده هذه الجمل من أغنية شعبية مجهولة :

يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى (٣٥)

إن هذه الجمل الأربع من الأغنية الشعبية تلخص مغزى القصة كلها، وهو عبثية العطاء الأخضر أو انعدامه فى هذا الزمن فطالع الشجرة لن يستطيع أن يأتى ببقرة فى زمن عزت فيه الأشجار وظهرت مكانها القوالب الأسمنتية .

وفى قصة تساقط الكلمات يوظف الكاتب التراث من خلال الخلط بين الفانتازيا والتراث الدينى فالصقور تحط على الراوى وتريد أن تنهش لحمه لأنه أخطأ فهو لا يعبد النار " وحطت الصقور تحوم وتحوم حول الجسد المسجى لحم الغد وطعام مباح بعد حين، يدور كل صقر دورة ثم دورة، وفى كل دورة يقترب من الجسد المسجى

والأقدام مثبتة عند طرف وتد زرعته فى أعماق الأرض كل الأحقاد التى تكره الكلمة، وساعداى تمددا فوق رأسى، تجمع رسغى عند نهايتها حلقة ذهبية من قيد حديدى صاغه حداد مجوسى يكره كل من لا يعبدون النار، ولا يقدمون الطاعة لأهرمن، ويسجدون أمام وهج النار المقدسة (٣٦)

فى قصة «الكل باطل» من جديد يلفت نظرنا العنوان، فالكلمتان الأولى والثانية منه جزء من عبارة مشهورة للملك سليمان الحكيم : الكل باطل وقبض ريح، أمـا فى قلب النص فنجـد الكاتب يوظف التراث الدينى الإسلامى حيث يحاسب الإنسان فى قبره بعد الموت، وهنا يلجأ الكاتب إلى الفانتازيا، فالكلمات تموت وتحاسب " كل الكلمات الصريحة ملقاة على الأرض تدوسها الأقدام فتغوص فى التراب ويأكلها الدود وتموت . ثم يجىء إليها الملكان ويقولان :

– يا كلمات، هل أنت خيرة أم أنت شريرة ؟

إياك أن تكذبى يا كلمات فمنذ البدء ونحن على يمينك وشمالك نحصى عليك الحسنات والسيئات والكذب ولن يجديك نفعاً، قولى يا كلمات، هل أنت خيرة أم أنت شريرة " (٣٧)

وفى قصة «جنائزية مجهولة فى بردية مسروقة» يستدعى الكاتب أسطورة إيزيس وأوزوريس وست ويعيد صياغتها صياغة أقرب إلى المسرح الإغريقى من خلال حوارات مطولة بين الكورس والشخصيات الرئيسة : إيزا وحور و أوزير، وفى كل هذا يسقط هذه الحوارات على الحاضر فنعرف أن فرسان العصر الأزرق ما هم إلا نسل ست إله الشر، يقول الكاتب على لسان أوزير فى ختام القصة "

حذار يا فرسان.. حذار فما تركبون من خيل من نسل فرس ست الأعور، وما تحملون من نتاج من صنع ست ،وما تواجهون من مقادير يضعها ست فى معبده ،حيث يمزق كل يوم ألف عذراء، وكل ليلة ألف أنثى، وتنداح أجسادهن.. واسعدى يا هوام الأرض، فقد ساد الأرض سيد الهوام "(٣٨)

وفى مجموعة «كل الأنهار»، وفى قصة العنوان «كل الأنهار» تأتى تيمة التراث من خلال اختلاطه بالفانتازيا، وأول ما يلفت النظر هو العنوان كل الأنهار فهو كلمتان من عبارة توراتية مشهورة لسليمان الحكيم " كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن " أما الراوى فى القصة فيختلط بشخصية الكاتب، وتلعب الفنتازيا دوراً مهماً فى خلط الحقيقة بالواقع من أجل الوصول إلى المغزى الرئيسى للعمل، وهو أنه لا قيمة للإنسان المثقف فى هذا العصر، إن الكاتب يوظف التراث الدينى حول الموت وما يحدث للميت سواء فى الإسلام أم فى التراث الفرعونى، فنقرأ على لسان الراوى " الله حى قيوم ولا إله إلا الله محمد رسول الله، الله الله ولا اله إلا الله.. وعبدك وفقيرك عبد الله والصلاة والسلام على خير الأنام محمد رسول الله " (٣٩)

والكاهن الفرعونى مستهتر به فيده قذرة " ولكن أبداً لم أنس لحظة فتح الكاهن صدرى وأخرج قلبى يجسه ويعزله، اليد قذرة لم تطهرها سوائل المطهرات فهو مستهتر بى وبمثلى " (٤٠)

وفى قصة «مراكب الشمس» يلفت نظرنا العنوان أيضاً فهو مصطلح فرعونى معروف " (٤١) وهو وسيلة النقل المشهورة عند الفراعنة والأحداث فى هذه القصة تروى على لسان ميت مسجى فى

نعشه وهو فى طريقه إلى القبر يحمله الناس فى موكب مهيب، يخلط الكاتب الواقع بالفانتازيا، فإذا بنا فى مركب من مراكب الشمس الفرعونية، تنتقل من شرق النيل إلى غربه، غير أن لا أحد يفهم " الشمس تغرب دائما على الشاطئ الغربى من النيل العريق حيث الأهرامات بلا طبقة الكلس التى كانت تكسوها وأبو الهول بلا أنف والتماثيل المحطمة والمعابد، الأطلال، الأعمدة، البقايا ... (٤٢)

فى قصة «حكاية رجل على المعاش» نجد الراوى شخصا واقعيا ، يرفض اللجوء إلى الفنتازيا، فالكابوس الذى يعيشه كابوساً واقعياً، يقول " لم أشهد أسداً ينهش كتفى، ولم أقفز من فوق الجبل لأقع فوق صخور مدببة تمزق جسدى، ولم يغمرنى موج البحر ليخنق كل أنفاسى ويميتنى جزءا جزءاً ولم تلتف حول جسدى أذرع التنين ، ألف ذراع، كل ذراع يحمل ألف مخلب ماص، يلتصق بجسدى، ويشد كل عضلة إلى ناحية، كل قطرة دم إلى مخلب، كل وجود إلى ضياع وعدم.. أبداً لم يكن الكابوس يحمل كل هذه المعالم "(٤٣) فالكاتب هنا يوظف التراث بطريقة عكسية أو بشكل غير مباشر، غير أنه فى نهاية القصة، بعد أن يخرج الراوى البطاقة الجديدة والباسبور الجديد يشعر بالنجاة، فيلجأ إلى الفانتازيا التراثية " ومن عمق النهر العجوز أرفع رأسى وتتداح حول رأسى أمواج، وأمواج لزجة مليئة بكل ثقل النيل، وبقايا ألف رجل و ألف امرأة أعطوا بقاياهم للنيل العجوز حباً وذكريات ونفايات "(٤٤)

وفى قصة «وقع أقدام» يوظف الكاتب التراث الشعبى من خلال اعتقاد العامة فى وجود العفاريت والأشباح فى الأماكن المهجورة،

فنجد الأب يدخل المنزل وهو يبسمل ويحوقل احتراما وتقديراً لعامر المكان (الجن) وعندما تقول ابنته إن الدستور دستورك يجيب " - الدستور واجب يا سنية فالدستور لعامر المكان بسم الله الرحمن الرحيم، جعل الله كلامي خفيفاً عليه، والسلام عليه حتى لا يؤذيك ولا يؤذيني (٤٥)

وفي قصة «حكاية واحدة تفي كثيراً» يستدعي الكاتب صورة التنين التراثية، وصورة الديناصور العصرية الذي يدمر كل شيء، يقول الراوي ".. و هب الإعصار والتنين مد أذرعه المخيفة إلى كل شيء وهاج الريح وماج وظهر الديناصور فسحق كل شيء في مساره، وانخفض الصوت، ولم تعد تجدي السهام والحراب والسيوف والأقواس، كل شيء يخاف من كل شيء ومرت بنا صور ومضت، وإذا كل شيء أشلاء، الحب أشلاء، والعمر أشلاء، والكل أشلاء" (٤٦) إن الإعصار والتنين والديناصور والريح رموز حية للتعبير عن الدمار والضياع .

وفي قصة «المرأة والبحر» تستدعي التيمة التراثية بشكل مختلف، فالراوي هنا يستدعي التراث ليربط بصورة واضحة بينه وبين الشخصية التي يتحدث عنها، فهذه المرأة التي يجالسها ذات ارتباط بالبحر ويبعد أن تكون أديبة أو شاعرة، يقول الراوي " وتذكرت أن قربان النيل كان امرأة ، فتاة تختار لتزف إلى النيل ليرضى ويفيض وكأنه لا بد أن يغمر هذه الفتاة بمائه ليعود فيغمر الأرض بخصبه وعطائه.. لم يكن القربان الآدمي أبداً فتى، وإنما فتاة.. والحكاية تكرار لقصة الوحش الذي يجثم على باب مدينة يأكل

أهلها ويفترس إبلها وأبقارها، ولا تجد المدينة بدا من أن تقدم له عذراء كل حين ليفترسها ويغفر للمدينة وينسى بها صيده السهل من أهلها ومالها"(٤٧)

ويفيض الكاتب فى إظهار هذه العلاقة بين المرأة والبحر أو المرأة والماء من خلال استدعاء حكايات من ألف ليلة وليلة والتراث الدينى" (٤٨) إن التراث هنا يوظف بوعى شديد من الكاتب وكأننا إزاء مبحث فى التراث الشعبى وليس أمام قصة قصيرة .

وفى قصة «النشيد الأخير» حيث تمتد مناجاة الراوى الطويلة عبر القصة، وفى هذه المناجاة يحكى الراوى قصة حياة المصرى عبر التاريخ، ولذلك يأتى توظيف التراث بصورة طبيعية وغير مفتعلة " نعم سأخبرك.. أن أمى خضرة وأختى صابحة ، وأن أبى أبا الخير وأن جدى عويس، ملأ الصمت بأغانيه وحكاياته، وأن أبوزيد يحمل سيفا، وأن عنترة يمتطى الأبجر وأن سيف بن ذى يزن يجرى فوق السحاب على ظهر عاقصة، وأن الشاطر حسن سيزف إلى الأميرة وأن على الزيبق يظل لص المدينة الذى هو الأمير، والأميرة وأعوان الأمير والأميرة "(٤٩) ولأن الرحلة طويلة فهو يستدعى القرآن الكريم وحفر القناة وبناء الأهرامات وغيرها .

وفى قصة «حكاية واحدة تريد كثيرا» تطلق المرأة العصرية جداً على الرجل العصرى جداً، كاتب المقال أو الصحفى النزيه شهريار وتستدرجه إلى مخدعها فينخدع ." – مولاى شهريار يأخذ كأسه حتى لا يثقله الطعام ولعن شهريار وشهرزاد والجنى والمصباح المسحور، وكل ما يتعلق بألف ليلة وليلة وهو يأخذ كأسه فى يده"(٥٠)

ونصل إلى المجموعة الأخيرة زهرة السلوان فنجد أن تيمة التراث تكاد تتواجد في جميع قصص المجموعة، ففي قصة «عطر الرغبة» يوظف التراث بشكل جزئي من خلال استدعائه في عدة موتيفات مختلفة، ويوظف بصورة كلية حيث إن القصة بكل أحداثها معادل لقصة إيزيس وأوزوريس فالمرأة هنا ترمز لإيزيس التي تحاول أن تلملم أشلاء حبيبها أوزوريس " أرادت إيزيس أن تعرف سر الحياة، لتعيد لوليدها المقتول بسهام ست، معنى الحياة أشعلت رع حباً، وملأت وجود رع رغبة.. وحين اشتهاها وهو رب الأرباب.. طلبت ثمنا لها، الكلمة السر.. الكلمة المقدسة، وأعطاها رع سر الكلمة ليحوزها.. ونطقت هي بسر الكلمة، فعاد حورس إلى الحياة والدنيا والناس بقوة الحب فقهر كل الخيانات الصغيرة ليسود الحياة والحب بكلمة الأمل كلمة قدس الأقداس.. ودفع حورس إلى السماء وغدا رباً من الأرباب.. وغضب رع ولكنه حين أفاق من خمرها وحديثها وخداعها، كانت قد عادت إلى الأرض ترعى حورس، وتلملم جسد أوزوريس.. " (٥١)

والقصة فوق ذلك تستدعي التراث البابلي والتراث الديني ولكن كل ذلك في إطار العلاقة بين المرأة والرجل .

وفي قصة «أرز لبنان المر» نجد العنوان نفسه تيمة تراثية فالأرز نوع من الأشجار يرمز إلى لبنان، لكن الكاتب لا يكتفي بذلك، فيستدعي ما حدث في بابل، وكأن بابل رمز لبيروت، يقول الراوي ملخصاً ما حدث لبيروت من جراء القصف الإسرائيلي أو الحرب الأهلية فالأمر سيان " وأقبلوا من كل مكان كل شيء في بابل مباح،

وملكة بابل فتنة الفتن، وروعة الرقص وقمة السماح فكل شيء معتق كخمر بابل، منعش كخمر بابل، كما أن كل شيء مباح عندما تتحكم خمر بابل "(٥٢)

وفى قصة «درة مشوى» تأتى تيمة التراث بشكل غير مباشر، فالكاتب يستلهم روح الشعب المصرى فى الحارة حيث المروءة والتعاون ورفض الظلم .

وفى قصة «رحلة السندباد المجهضة» نجد أن القصة صياغة عصرية لرحلة السندباد فى ألف ليلة وليلة، فالسندباد يعود من رحلاته محملاً بالمال والجوهر، ولكنه لم يستطع أن يحصل على الحب، بل إن هذا المال والجوهر بديل للحب " وحين عدت ذاب الماس والجوهر تحت قدميك فما هو أنت ولن يكون أنت " (٥٣)

وفى قصة « زهرة السلوان» يستدعى العنوان التراث العربى فالسلوان كما جاء فى لسان العرب حصاة يسقى عليها العاشق الماء فيسلو، ويسمى الماء الذى يشرب سلواناً، أما القصة فى مجملها فاستدعاء رمزى لقصة العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة، فالزهرة رمز للمرأة والفراشة رمز للرجل حيث تبدأ القصة بالعبارة التالية : " كنت حبيبى مرصودا لى منذ الأزل، منذ كتب كل شىء فى لوح محفوظ يرصد لكل قدره، ويحدد له مصيره (٥٤)

وفى قصة «سفر الخروج» نجد مرثية على لسان الراوى للبنان فى شكل مونولوج طويل هجائى لاذع للعرب واليهود وأمريكا والروس والعالم كله، غير أن التيمة التراثية البارزة هى استدعاء التراث الدينى التوراتى، فعنوان القصة هو أحد عناوين أسفار العهد

القديم ،أما داخل النص فنقرأ نصاً من التوراة، يقول الكاتب على لسان الراوى ملخصاً ما فعله اليهود فى لبنان : " يا شو مليت مزقت لك بطون النساء، انتهكت لك أعراض العذارى، طحنت لك عظام الأطفال، اهنئى إذن يا (شو مليت) فالمجد لصهيون، والمجد لنجمة داود، والمجد لأبناء الحائط المرصود.. يا ويح العالم.. ويا تعس ضميره " [٥٥]الجدير بالذكر أن هذه القصة نشرت فى أعقاب حملة عناقيد الغضب التى قامت بها إسرائيل على لبنان عام ١٩٩٥، حيث شهد العالم كله مجزرة " قانا " القرية اللبنانية الآمنة .

وفى قصة " الموج ينكسر عند الشاطئ " يستدعى المؤلف التراث الشعبى والعجائبى منه فنجده يشبه الشك بأخطبوط له ألف ذراع " الشك أخطبوط له ألف ذراع، يلف ذراعه الملىء بالصمامات الماصة حول الجسد، فإذا الجسد لعبة يديه، وإذا الجسد مزقا بين أنيابه، إذا الكل ضاع حين تردد حين شك، حين أتاح لأذرع الأخطبوط الواحدة من الألف بعد الواحدة أن تلف حوله أن تلاشيه، أن تضيع كل شىء فيه.. أن تمتصه، وأن تستنزف رحيقه ويضيع كل شىء فيه"[٥٦] وتيمة الأخطبوط التراثية تيمة مكررة فى الكثير من قصص خورشيد .

وفى قصة رسالة من القبر تأتى التيمة التراثية بصورة مكثفة حيث يستدعى المؤلف التراث الدينى، وألف ليلة وليلة، والتوراة، والأساطير والقرآن الكريم والسير الشعبية، كل ذلك فى نسيج محكم بين الخيال والواقع وبين الجد والهزل، نجد استدعاء عبارات من مقال مصطفى أمين، تقابلها عبارات من التوراة والقصص الدينى

وألف ليلة وليلة، هذا إلى جانب عبارات الراوى نفسه، يقول الكاتب : " جاء فى مقال فكرة لمصطفى أمين أن تقرير النيابة الذى أطلعه عليه النائب العام جاء فيه " على باب الزنزانة المعدنى وجدت العبارة المحفورة وهذا أفضل من الإضرار بغيرى، وساعتى هدية لتوتو، وإنا لله وإنا إليه راجعون " (٥٧) ثم نمضى فنقرأ " أنا جالس تحت العرش، تحت أقدام العرش الإلهى، والله يسألنى.. لماذا يا سنانيرى ربطت رقبتك بقماش أزرق.. ولماذا لم يكن القماش أخضر وهو اللون المفضل عند الملائكة ،ألم تكن تعرف يا سنانيرى أننى سأختارك ملكا من ملائكتى،.. ولم أستطع إجابة على الذات الإلهية، فما لمثلى وحوار النور الأعظم، ولكن النور المبهر الرائع ملأ روحى كلها وسمعت وسطه هذا الصوت الذى تجلى لموسى عند الجبل وكان يهتف بى ألا أحزن ولا أخاف " (٥٨) فالمؤلف فى الفقرة السابقة يستدعى التراث الدينى التوراتى والقرآنى معا، والواقع أن القصة فى سائرها تسير على هذا النمط لتلخص رحلة حياة الإنسان المثقف فى مصر مع كل سلطة غاشمة .

وتتجلى التيمة التراثية بشكل أكثر بروزاً فى قصة " مضاض ومى " حيث يعيد الكاتب صياغة قصة تراثية معروفة فى العصر الجاهلى ذكرها " وهب بن منبه " فى كتابه " التيجان فى ملوك حمير " وقد سبق لفاروق خورشيد أن أوردها كما هى فى كتابه " فى الرواية العربية – عصر التجميع * «حيث اتخذها دليلاً على وجود القصة فى الأدب العربى القديم، أما هنا فيعيد صياغتها فى شكل قصة قصيرة حديثة، يبرز فيها إمكانياته الفنية العالية موظفاً التراث

توظيفاً فنياً راقياً على مستوى الشكل والمضمون.

وعند التأمل فى هذه التيمة التراثية فى قصص هذه المرحلة نجد أن الكاتب يتخفى فى إهابها ليقول كل ما يريده فى الواقع من نقد وهجاء لاذع مرير، إذن فهذه التيمة لا تأخذ بالكاتب بعيداً عن الواقع بل تضعه فى قلب هذا الواقع .

- ٣- وثمة تيمة ثالثة تأتى بدرجة أقل فى قصص هذه المرحلة عن التيمتين السابقتين ألا وهى تكرار تركيب لغوى ما أو لفظة ما، وهى تيمة تسود عدداً محدودا من القصص، إذ نلحظها فى تسع قصص فقط ونحن إذ نتعرض لها، نريد أن نوضح علاقة هذه التيمة بالبناء السردى، فالذى يلفت النظر أنها تظهر فى تلك القصص ذات الحبكة الضعيفة ،أو تلك التى ترتكز فى حبكتها على الشخصية .

ففى قصة العطاء الأخضر تتكرر فى المقطع الأول منها جملة " أبداً يا حبيبى أحبك "[٥٩]، ثم تعدل قليلا لتصير " يا حبيبى أبداً أحبك " [٦٠] وفى المقطع الثانى تتكرر جملة " يا حزنى عليك يا عويس"[٦١] تسع مرات دون تعبير، إن تكرار هاتين الجملتين فى القصة يقوم بوظيفة سردية فهذا التكرار يأتى للربط بين أجزاء القصة، كما أنه يسهم فى توفر إيقاع للنص يشد القارئ إليه .

ومثل القصة السابقة تتكرر عبارة " هل تصدق ؟ صدق أو لا تصدق "[٦٢] فى قصة «الدوامة» ولكن بدرجة أقل، إذ تتكرر ثلاث مرات فقط، على أن هذه التيمة تكثر فى مجموعة «كل الأنهار» فتظهر فى أربع قصص هى كل الأنهار - وقع أقدام - السقف - النشيد الخير، فتتكرر فى قصة كل الأنهار لفظة النار بصور

مختلفة، بل إن القصة تبدأ بكلمة النار : " النار فى داخلى وأنا احترقت "[٦٣] إن تكرار هذا اللفظ يصب فى مغزى القصة وينبئ عن جوها القصصى حيث الإحساس بالضياع وعدم التقدير من الآخرين، يؤدى إلى هذا الشعور بالكآبة والحزن والغرابة فى هذا العالم، وقد أتت النهاية مطعمة بهذه التيمة أيضاً، " ولا أحد يسمع صوتنا.. فقد أكلت النار الصوت والكلمات حين احترقت"[٦٤] .

وفى قصة «وقع أقدام» يتكرر لفظ " وقع أقدام " للتعبير عن هذا الخوف الذى يسيطر على شخصيات القصة الرئيسة وإن حاول الكاتب أن يحمل اللفظ دلالة وعظية حين ختم به القصة على لسان حمودة : " - بل نحن نعود.. وغدا فى هذه الحارة نصبح وقع أقدام"[٦٥]

وفى قصة السقف يتكرر تعبير " طرق الباب " فى صور لفظية متقاربة نحو " دق الباب " - " الطرق اشتد " والذى يميز التكرار هنا أنه يأتى بصور متعددة عبر النسيج القصصى المحكم، ليقوم بوظيفة إيقاعية دلالية وليس بوظيفة سردية كما فى قصة العطاء الأخضر أو قصة النشيد الأخير التى سنتعرض لها حالا، ففى هذه القصة أى النشيد الأخير تتكرر جملة " سأخبرك " اثنتين وثلاثين مرة، حيث تبدأ بها القصة وتنتهى بها أيضاً إن جملة " سأخبرك " أقرب إلى القافية فى القصيدة الشعرية، فهذا المونولوج الطويل على لسان الراوى تتخلله هذه العبارات فى صورها المختلفة، حيث يعترف المتهم أمام الجلاد ،إنها ملحمة كفاح المصرى ضد الظلم والقهر:

-أخبرك ولكن من يسمع.. من يعرف أننى حين أقتلك ..

سأخبرك ..

نعم سأخبرك، حتى وأنتم تحيطون ذراعى بأيديكم الصلبة المدربة وتلصقونها بجنبى حيث يهتز قلبى فى رعب الخوف.. ووجل التعاسة سأخبرك ..» (٦٦)

وفى مجموعة زهرة السلوان نجد هذه التيمة فى قصتين هما (رحلة السندباد المجهضة - سفر الخروج) فى القصة الأولى تتكرر عبارة «واكتب لك يا حبى الوحيد» (٦٧) لتأتى بمثابة ضابط الإيقاع القصة الذى يقترب كثيراً من إيقاع القصيدة الشعرية، وفى ذات الوقت تأتى الجملة فى هذه القصة بديلاً لعبارة «وأحكى لك» فى حكاية السندباد الأصلية، أى أن الجملة المكررة تنقلنا من دلالة السندباد الرحالة إلى دلالة السندباد الكاتب المعاصر.

وتقوم جملة «يا أرز لبنان» هل رأيت حبيبى» (٦٨) المتكررة فى القصة الثانية سفر الخروج بالوظيفة السابقة تقريباً ،على أنه يمكن القول بصورة عامة إن تيمة التكرار سواء فى هذه القصة أم فى القصص السابقة، تأتى غالبا لتعويض ضعف الحبكة، ومن ثم البناء الدرامى فيها .

ثانياً : الحبكة

لا يختلف مفهوم الحبكة فى النقد الروائى التحليلى (*) كثيراً عن مفهومها فى نقد الشكلانيين الروس، غير أن الذى يميز مفهوم الحبكة عند الأخيرين هو ربطها بالتيمات أو ما يسمونه الحوافز .

فالحبكة عند فورستر مثلا ترتيب الأحداث فى الزمن مع الاهتمام بالأسباب يقول «لقد عرفنا القصة سابقاً بأنها سرد

حوادث مرتبة حسب التسلسل الزمنى أما الحبكة فهى أيضا سرد حوادث مع تركيز الاهتمام على الأسباب "(٦٩) وفى هذا التعريف يفرق فورستر بين الحكاية والحبكة، وهو نفسه ما أطلق عليه الشكلانيون الروس المتن الحكائى والمبنى الحكائى " فالمتن الحكائى هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتى تكون مادة أولية للحكاية،أما المبنى الحكائى فهو خاص بظهور هذه الأحداث فى الحكى ذاته "(٧٠) وبعبارة أوضح:المتن الحكائى هو القصة أو الأحداث كما يفترض أنها جرت فى الواقع، والمبنى الحكائى هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التى تعرض علينا على المستوى الفنى، أو ما يسمى بالحبكة القصصية .

ترتبط الحبكة القصصية فى قصص خورشيد بالتيمة ارتباطاً قوياً، إذ يمكن القول إن الحبكة تجل للتيمات السائدة التى فصلنا الحديث عنها فيما سبق، فسيادة تيمة شخصية الكاتب والكتابة تجعل الصراع فى الحبكة صراعاً خارجياً، إذ تتصارع الشخصية الرئيسة فى القصة مع السلطة غالباً، سواء أكانت سلطة سياسية أم اجتماعية، وسيادة تيمة التراث والفانتازيا تجعل الصراع أيضاً صراعاً خارجياً، ولكن مع القدر ،بينما يقل الصراع الداخلى أى صراع الشخصية مع ذاتها، واعتماد الحبكة على الصراع الخارجى يوسع من رقعة الأحداث ويبرز التوتر الدرامى فى البناء القصصى .

وتتنوع الحبكة فى قصص خورشيد فى هذه المرحلة بين الحبكة التقليدية حيث تسير الأحداث فى خط طولى تنتظم فى بداية ووسط ونهاية، وعند النهاية يحسم الصراع، وبين الحبكة غير التقليدية حيث

تبدأ الأحداث فى الوسط أو النهاية، ويبدو الصراع غير واضح فى الظاهر ،أو تعتمد القصة فى حبكتها على المونولوج الطويل الذى يقترب بالقصة من القصيدة الغنائية، وهنا يخفت الصراع الدرامى قليلاً دون إهمال الحبكة، وسنقف عند هذه الأنواع المختلفة من الحبكة من خلال تحليل نماذج مختارة من القصص .

فى قصة حبال السأم نجد أن الحدث الرئيس بسيط جداً، كاتب يجلس فى مقهى شعبى يتأمل ما حوله، يشعر بالسأم ومشكلته الحقيقية العجز عن الكتابة، إن الصراع فى القصة كان يمكن أن يكون داخليا، ولكن خورشيد يجعل الصراع خارجياً بين الكاتب والواقع المحيط به، فيلجأ إلى توسيع رقعة الأحداث من خلال رصد الأحداث المحيطة بالكاتب فى المقهى وخارجه، هناك عربة قديمة تقف أمام المقهى وهناك فتى وفتاة، يسخر الفتى من العربة، وعندما ينظر الكاتب إلى فتاته يسخر منه أيضا فثمة ربط بين العربة القديمة وبين الكاتب، فالعربة القديمة هنا رمز للكاتب، رمز للعجز أمام الواقع الخارجى الجديد المتمثل فى الفتى والفتاة، وهكذا يحسم الصراع لصالح الواقع، وتكون النهاية طبيعية جداً، ومتوائمة مع الأحداث، إذ يطوى الكاتب صفحاته " ويغلق القلم.. كل ما حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه فقد مات شىء فى داخله.. التفت حوله حبال السأم فخنقته ومات " (٧١) واضح أن الحبكة هنا غير تقليدية فليس هناك صراع مباشر بين الشخصية الرئيسة والواقع أو الأشخاص والأشياء التى تمثل الواقع، كالذباب فى المقهى والضجيج فى الشارع والفتى والفتاة .

وفى قصة (رؤية) تسير الأحداث فى خط طولى أيضاً، فثمة بداية ووسط ونهاية، دون استطراد أو ذكر أحداث موازية فالصراع مباشر مع الواقع الخارجى المتمثل فى الغلاء والظروف الاجتماعية الصعبة، فالشخصية الرئيسة تبدأ يومها بمعرفتها بارتفاع سعر الجريدة، وفى العمل يؤنبه المدير على التأخير، ويقدم له عامل البوفيه القهوة بلا سكر، والبقال لا يعطيه ما يريد، والخباز يطلب منه انتظار دوره، وعندما يعود إلى المنزل يكتشف أن الخادم باع الجرائد وبعض الكتب وأكل ما تبقى من طعام، وهنا تأتى لحظة التنوير فى القصة التى تفسر لنا الأحداث، إذ تفتح الشخصية الجريدة لتقرأ " استؤنف القتال على جبهة القنال وبدأت الحرب من جديد.. أما المفارقة فتكون فى ختام هذه القصة حيث تقول الجريدة أيضا " قرارات جديدة لتحقيق النصر " (٧٢)

وفى قصتى «الكل باطل من جديد» - «الناس والكلام» نجد الشخصية الرئيسة ترصد الأحداث من حولها متأملة ثم تقف منها على الجانب الآخر دون أن نلمس صراعاً حقيقياً ظاهراً، إن حبكة القصة هنا حبكة غير تقليدية تتمثل فى الصراع مع البيئة الخارجية.

وإذا انتقلنا إلى مجموعة «كل الأنهار» نجد أن الكاتب يميل إلى استخدام الحبكة التقليدية فى جميع قصصها ما عدا واحدة هى «النشيد الأخير» حيث تأتى القصة فى صورة مونولوج طويل تتكرر فيه تيمة لفظية تتمثل فى جملة قصيرة، تقول " سأخبرك " حاول الكاتب بها أن يعوض ضعف الحبكة وانعدام الصراع الدرامى .

ونقف عند قصة «واحدة تريد كثيراً» آخر قصص المجموعة فنجد أن الأحداث تسير في ترتيب زمني طولى، حيث إن الشخصية الرئيسة في القصة كاتب مشهور يواجه الواقع الخارجي الفاسد الخداع في صورة امرأة، تبدأ القصة بدعوة الكاتب إلى أحد المطاعم الفاخرة، فيشعر بأنه في مكان غريب، وتحاول المرأة الجميلة أن تخفف عنه هذا الشعور بالغربة وتنجح قليلاً ثم تتكرر الدعوات ثم تأتى دعوة إلى المنزل، منزل المرأة، شقة فاخرة بها كل ما لذ وطاب، مائدة مجهزة لشهريار، أما هى فشهرزاد، تقدم لشهريار كل ما يريده وتنتهى السهرة أو الليلة ويعود الكاتب إلى مكتبه فى الجريدة ليكتب مقاله الأسبوعى الذى يفضح فيه رموز الفساد فى البلد، فيفاجأ بمن يمنعه من الكتابة، إنها المرأة على التليفون تطلب منه فى وقاحة عدم الكتابة وإلا فضحته .

– بل ستكلمنى أنا أعرف أن مقالك الذى ستكتبه ملىء بالإحصاءات والأرقام فهو عن وزارة معينة، وعن وزير معين بالذات، وهو لعلمك ابن خالتى، وأحب أن تضع هذا فى اعتبارك وأنت تعاود الكتابة من جديد .

ووجم وضحكت وجاءه صوتها العابث من الطرف الآخر من التليفون تقول :

– أعجبتك شقتى أمس، وأعجبك الجناح الذى أشغله منها، وأعجبتك الغرفة وأعجبك السرير، وضحكت، ثم قالت ساخرة :

– ألم تدرك أن هذه الغرفة ينقصها شىء مهم فى عصرنا يا أستاذ ؟

ووجم ولم يرد، فعادت تضحك ساخرة، وتقول فى صوت كله قسوة وعبث:

– ينقصه كاميرات التليفزيون يا أستاذ، أنت صورت أمس، كل ما حدث منك، كل ما قلته، كل ما كنته، كان عارياً أمامى وأمام عدسات الفيديو "(٧٣)

وتدور رأس الكاتب، وتكون النهاية الطبيعية انكسار سن القلم وصمت كل شيء، هكذا يحسم الصراع لصالح المرأة رمز الفساد الخداع .

وفى المجموعة الثالثة زهرة السلوان يحافظ خورشيد على تواجد الحبكة فى معظم القصص أيضاً، مثل المجموعة السابقة كل الأنهار، غير أن الحبكة فى هذه المجموعة تأتى مثقلة باستطرادات طويلة تقلل من حدة الصراع، كذلك تأتى الشخوص محملة بالرموز، مثل قصص زهرة السلوان – رحلة السندباد المجهضة – الموج ينكسر عند الشاطئ ، فنحن لن نجد فى هذه القصص تلك الحبكة التى تعتمد على عناصر البداية والوسط والنهاية، كذلك لن نجد ذلك الصراع الواضح بين الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها أو الواقع، أما باقى قصص المجموعة فنستطيع أن نكتشف حبكتها بوضوح من خلال ترتيب الأحداث والصراع الواضح بين الشخوص سواء أكان صراعاً داخلياً أم خارجياً، ولعل أبرز القصص التى تعتمد على الحبكة قصص عم عبده الأخضرانى – درة مشوى – اللى هو – الخلود حباً – رسالة من القبر وبدرجة أقل فى عطر الرغبة – أرز لبنان المر – سفر الخروج .

ونقف فى تحليلنا عند قصتى (درة مشوى - مضاض ومى) تعد قصة درة مشوى أطول قص المجموعة، ست وثلاثون صفحة، تقع القصة فى الزمن الحاضر، أما المكان فحارة شعبية، تعتمد القصة البناء التقليدى حيث تتوالى الأحداث بشكل تتابعى، ويتجسد الشكل الدرامى أمامنا من خلال أطراف الصراع :محفوظ وسرحان فى جانب والمعلم عبد الحفيظ زوج أمهما وابن أخته فى جانب آخر، تبدأ الأحداث عند محاولة الطفلين الاستقلال عن زوج أمهما المعلم عبد الحفيظ والبيع بعيداً عنه، ليزداد مكسبهما، فينجحان فى ذلك بفضل مساعدة أهل الحارة، فالصراع يحسم لصالحهما فى النهاية ،أما الذى يرجح كفة الصراع فتلك السيدة صاحبة الكلب التى تطلب عدداً كبيراً من كيزان الدرة المشوية من أجل الحفلة التى تعملها لأصدقائها .

أما قصة مضاض ومى فنجد فاروق خورشيد يعيد صياغة الأحداث الأصلية لقصة تراثية معروفة فى العصر الجاهلى هى قصة مضاض ومى، وهو إذ يعيد صياغة هذه القصة يريد أن يثبت هدفاً رئيساً هو وجود قصة عربية فى العصر الجاهلى، ولن تكون هناك تلك القصة دون مقومات فنية، وأبرز هذه المقومات الحبكة ، وهو ما يتوفر بشكل واضح فى قصة مضاض ومى .

والذى يمكن أن نستخلصه من هذا العرض لنماذج من الحبكات فى قصص هذه المرحلة، هو سيادة الحبكة التقليدية فى قصص خورشيد، واعتماد الكاتب على هذه الحبكة التقليدية يعنى أنه ملتزم بالصيغة الدرامية فى قصصه كما أشرنا فى بداية الفصل، على أنه

يجب القول أيضاً أن تناولنا للحبكة فى قصص خورشيد أكد أن لدى الكاتب نصوصا تفتقد تماماً إليها ولا يمكن أن نطلق عليها مصطلح قصة قصيرة مثل قصتى الوحدة والقلق من مجموعة حبال السأم والجلسة من مجموعة كل الأنهار ، حيث تفتقر الأولى إلى الحدث ويغلب عليها الجمل التقريرية فهى أقرب إلى الخاطرة ،أما الثانية فمجموعة من المشاهد الحوارية التى تفتقر إلى الصراع الحقيقى، يعلو فيها صوت المؤلف من خلال سخريته اللاذعة من أصحاب اللحى المتزمتين .

ثالثا : الشخصيات

منذ أرسطو والشخصية تأخذ مكانة متميزة فى البناء السردى، وإذا كان نقاد نظريات السرد التحليلى " النقد الروائى الفنى " أولوها اهتماما كبيراً وجعلوها عنصرا رئيساً يرتبط بجميع عناصر السرد و خاصة الحبكة أو الحدث، يقول هنرى جيمس "ما الشخصية سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية "[٧٤] فإن نقاد نظرية السرد التركيبية أعطوها نفس الاهتمام، بل إن نظرتهم الشخصية لا تختلف كثيراً عن نظرة أصحاب نظرية السرد التحليلية فـ " بروب وتوماسيفيكى وبارت " على اتفاق تام مع هنرى جيمس حول هذه النقطة : " لا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضها لأنها فى علاقة متبادلة دوماً بحيث يتحكم أحدهما فى الآخر"[٧٥]

إذن لا يمكن الحديث عن الشخصيات دون التعرض للأحداث وبمعنى آخر للحبكة، وقديماً رأى أرسطو " أن الحبكة والشخصية

وجهان لعملة واحدة تمثل الركن الأساسى للتراجيديا، فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة " (٧٦)

أما أدوين موير فى حديثه عن الراوية الدرامية فيرى أن هناك توازناً بين الشخصية والحدث " بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معاً " (٧٧) ويمكن القول أيضا إن " الشخصية بمثابة العمود الفقرى للقصة أو هى المشجب الذى تعلق عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى" (٧٨) لذلك فهى تعرف بأنها " فاعل يؤثر فى الحدث تدور حوله بعض أجزاء من القصة وتتحدد ملامحه عن طريق وصف سلوكه ووظيفته الاجتماعية وخصائصه النفسية والجسمانية من خلال حديثه أو من خلال وصف الراوى له بصوره محددة (٧٩)

غير أن هذا التعريف المستفيض للشخصية ينطبق بصورة كبيرة على الشخصية فى الرواية أكثر ما ينطبق على الشخصية فى القصة القصيرة، لأن الشخصية فى القصة القصيرة – وخاصة فى القصة ذات الصيغة الدرامية – تصور فى موقف معين إذ إن الفرق بين طريقة القصة القصيرة وطريقة الرواية فى رسم الشخصية تحكمه مبادئ للبناء متعارضة تماماً، ففى حين أنه يتحتم أن تكون فى الرواية شخصية مركزية تدور حولها الحوادث التى تصنع الدلالة، فإن تركيز القصة القصيرة ينصب على الموقف وكأنها مستغرقة فى بحث مختلف "(٨٠)

وثمة اختلاف آخر بين الشخصية فى القصة القصيرة والرواية لمحه بذكاء " فرانك أوكنور " وهو أن الشخصية الروائية غالبا ما تكون ذات مرجعية واقعية يمكن أن نرى فيها أنفسنا أو أى شخص

آخر وعلى العكس من ذلك الشخصية فى القصة القصيرة ، لا تمثل غيرها ولا يمكن للقارئ أن يجد نفسه فيها " وحتى فى قصة مبارزة تشيكوف، هذه القصة القصيرة العجيبة التى تفوق كثيراً روايات " ترجينيف " طولا، تبدو الشخصيات محددة جداً، وغريبة جداً، بحيث لا تسمح بأى نوع من التعميم الحقيقى"(٨١) ففى القصة القصيرة ننظر إلى الشخصيات " من الخارج بتعاطف وفهم، ولكننا نحس مع ذلك بأن مشكلاتهم هى مشكلاتهم هم وليست مشكلاتنا " (٨٢)

على أننا نرفض نظرة النقـاد الشكلانيـين والبنيـويين الذين يختزلون الشخصية القصصية فى مجموعة من الألفاظ أو مجرد رابط بين الأحداث أو الوظائف فى البناء السردى (*) فعلى الرغم من اعتقادنا باستقلال الشخصية القصصية فى الواقع، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون مرتبطة به أو ذات أساس واقعى " فكل الشخصيات لها بداية ما فى الواقع الحقيقى، وغالبا ما نعتقد أننا نعرفها ونفهمها أو فشلنا فى فهمها ،ونأمل بعملية الكتابة أن نعرفها أفضل "(٨٣) ... ومعرفة الشخصية وفهمها لن يتأتيا إلا بأن " تنتقل ـ أى الشخصية ـ من الواقع الحقيقى إلى الواقع الأدبى، فتكتسب خصائص الواقع الجديد، لهذا فهى واضحة لأنها مفسرة، وهى مكتملة الملامح، لأنها قد وضعت تحت مجهر الأديب يفتش عن جوانب مكوناتها المختلفة "، (٨٤) وسيثبت لنا التحليل أن شخصيات خورشيد – ليس فى هذه المرحلة فحسب – ذات بعد واقعى واضح وغالبا ما يكون مرجعها الذات غير أنها تستقل فنياً لتصبح جزءاً من اللعبة السردية التحليلية، من ناحية أخرى سنجد أن الشخصية فى قصص خورشيد

ترتكز فى بنائها على الحبكة، إذ تصاغ عبر مشاركتها فى الحدث، وتفاعلها مع جزئياته، وقلما ترتكز على ذاتها، فلا يوجد لديه إلا عدد محدود من القصص يمكن أن يسمى بقصة الشخصية (**) حيث يكون التركيز على رسم الشخصية وبيان همومها وأحزانها ومشاكلها، مثل قصص (هىء هىء حلوانى) فى مجموعة حبال السأم و أبو إصبع – النشيد الأخير من مجموعة كل الأنهار و (عم عبده الأخضرانى – رحلة السندباد المجهضة) من مجموعة زهرة السلوان .

يمكن القول إذن إن لدى خورشيد نوعين من الشخصيات، النوع الأول شخصيات ترتكز على الحبكة، على أننا لا نعنى بارتكاز الشخصية على الحبكة " قصة الموقف أو الحادثة وهى التى ترتكز على حدث من نوع ما تحاول الوصول إلى نقطة الحركة فيه من خلال عدد من الخيوط الرئيسة التى يسعى إليها المؤلف"(٨٥) ولكن الترابط بين الشخصية والحبكة فى وحدة فنية متكاملة " تتلاحم فيها الأحداث بالشخصيات بالمضمون" .(٨٦) والثانى شخصيات ترتكز على ذاتها أو شخصيات سيكولوجية وهى التى ينطبق عليها – إلى حد بعيد – الزعم بأن كل ما فى العمل الأقصوصى من جزئيات يستهدف بلورة ملامحها النفسية والإنسانية (٨٧) وسنركز فى تحليلنا النقدى على النوع الأول حيث نهدف فى الأخير إلى إبراز الصيغة الدرامية فى قصص خورشيد موضوع التحليل .

ففى قصة حبال السأم تقدم لنا الشخصية من خلال الأحداث المتوالية، سواء على لسان الشخصية ذاتها أم من خلال صوت

الراوى الذى يتماهى مع صوت الشخصية، فثمة كاتب يأتى إلى المقهى ويعلن فى بداية القصة عن سأمه من الكتابة وجدواها " نفس الكلمات التى أكتبها من جديد كتبتها من قبل، المنهج، الحضارة، الكلمة، البحث الجاد.. ونفس الكلمات التى أقرأها من جديد، قرأتها من قبل، الحب، الحق، الانتقام، الرغبة، الحلم.. السعادة "(٨٨) بعد ذلك يتدخل الراوى ليصف لنا الشخصية مظهراً بعض ملامحها وما تقوم به من فعل " طوى قارئ الجريدة، صفحاتها فى ملل، ثم تثاءب وصفق بيديه وتلفت حوله، ولم يجب عليه فتثاءب من جديد، ثم وضع الجريدة على حافة المنضدة وركن مرفقه إلى المنضدة، وخلع نظارته وطواها بعناية فائقة ووضعها فى حافظتها الجلدية، ثم فى جيبه، وعاد يتثاءب من جديد (٨٩)

إن هذا الوصف الحركى للشخصية يبرز ملمحاً من ملامحها الجسدية هو التقدم فى السن أو ضعف البص، ويبرز أيضاً ملمحاً نفسياً هو الشعور بالملل، وتأتى الأحداث بعد ذلك من خلال عين الشخصية التى تتأمل كل ما حولها العربة القديمة التى تركن بجوار المقهى والفتى والفتاة يسخران منها، وتنظر إليه الفتاة وتشعر بأنه يعريها :

"– أحسه يعرينى بعينه، يخترق ملابسى إلى جسدى، ويعرف كيف يمر ببصره فى كل جزء من جسدى حتى يرتعش هذا الجسد كله " (٩٠) ولكنه لا يهتم، على الرغم من جمال الفتاة والحركة فى المقهى والشارع " فكل ما حوله لا يصنع ما يمكن أن يكتبه، فقد مات شيء فى داخله.. التفت حوله حبال السأم فخنقته ومات " (٩١)

وفى قصة «رؤية» نتابع الشخصية منذ الصباح حتى المساء حيث تعود إلى المنزل من خلال مجموعة من الأحداث فى المنزل والشارع والمصعد والعمل والبقال ثم المنزل مرة أخرى، حيث تكتمل الرحلة وتكتمل ملامح الشخصية الداخلية دون أى وصف للملامح الخارجية، فنحن أمام شخصية موظف يشعر بالقهر والعجز أمام متطلبات الحياة القاسية التى سببتها الحرب " ودار بعينه فى الرف الوحيد فوق المكتب، لم يعد فيه سوى بعض الكتب المجلدة، أمسك الجريدة وهو يجلس على مقعد المكتب، وفتحها، كانت عناوينها الحمراء والسوداء الكثيرة تقول " استؤنف القتال على الجبهة وبدأت الحرب من جديد وتقول " قرارات جديدة لتحقيق النصر "[٩٢] فالقصة قائمة على الحدث، وهو حدث يأتى على حساب الشخصية هنا .

وفى قصة (الكل باطل من جديد) تتسع رقعة الأحداث، وتتعدد الشخصيات ،فإلى جانب شخصية الراوى المشارك، وهو هنا الكاتب نفسه، نجد شخصية الأب الذى مات، وشخصية المرأة، وشخصيات ثانوية تأتى عرضا فى الأحداث كالأم والفقهاء والصديق .

يبرز الكاتب الملامح الداخلية لشخصية الأب، من خلال الحوار معه والحديث عنه وكذلك شخصية الراوى نفسه وهو المتحدث فى القصة، بينما يكون التركيز على الملامح الجسدية للمرأة، وكل ذلك عبر الأحداث، فنتعرف على شخصية الأب من خلال حواره مع الراوى " ووسط صراخ الحروف التى تلعننى حين أمزقها ،أسمع صوت أبى الواهن يقول :

– فقط لا تنسى نصيحتى لك، إياك أن تخون الكلمات يا بنى،

أنت ارتضيت لنفسك هذا الطريق، طريق الكلمات، ومن خانه سقط، ولست أريدك أن تسقط، ويسعل ويشهق ثم يهمس :

– أنا لا أريدك أن تخون "[٩٣]

أما شخصية المرأة فتتحدد ملامحها الخارجية على دفعات متفرقة كلما تقدمنا فى الأحداث " وأمامنا امرأة تلف جسدها فى ملاءة سوداء وفى عينها صراخ رهيب يتحاشاه أبى بالنظر إلى الناحية الأخرى "[٩٤]

ويستمر الحوار بين الراوى وأبيه داخل الترام، وفى الوقت ذاته تبرز لنا ملامح جسدية للمرأة، وكأن الكاتب يقيم مقابلة بين شخصية الأب الروحية ذات المبادئ والقيم وشخصية المرأة المادية ذات الشبق والميل إلى اللذة " وتمصمص المرأة شفتيها الغليظتين وتكشف الملاءة السوداء عن كتف أبيض محمر ثم عن ذراع بض يترجرج مع حركة الترام "[٩٥]

ومازلنا نتابع شخصية الأب من خلال حوار الراوى معها، حيث يتخلى الأب عن نصائحه .

"– قلت لك انسى كل ما علمته لك، انسى كل شىء، انسى الكلام الفارغ الذى ملأت رأسك به .

وقلت محتاراً ضائعاً .

– ولكن يا أبى.. أنت علمتنى الصدق والوفاء، والأمانة والعطاء فهل تريدنى أن أنسى كل هذا "[٩٦]

وفى الوقت ذاته يزداد عرى المرأة، لينزل الراوى تاركاً الأب مع المرأة

".. ونصفها الأعلى كله أصبح عاريا لا شيء يغطيه، ما أحلى الثراء، حقاً ما أحلى أن يكون أمامك شيء لا ثمن له لحم حقيقى ينضح بالرغبة والنداء والعطاء، وقال أبى :

– تنزل بالحقائب فى المحطة القادمة فهى محطتها .

– وأنت

– لا، أنا أمامى مشوار آخر، فانزل أنت "(٩٧)

ففى هذه القصة – على عكس قصة رؤية – هناك توازن بين الحدث والشخصية

إذا انتقلنا إلى مجموعة كل الأنهار نجد أن الكاتب يصدرها بإهداء لابنه عمرو يعلن فيه أنه سيكتب عن الناس " أردتنى أن أكتب عن الناس الذين نعايشهم لا عن أبطال السير الشعبية وحدهم فهاك صورة من نعايش من الناس "(٩٨)

وقد التزم الكاتب بهذا الإهداء فنوع فى شخصياته فإلى جانب شخصية الكاتب المثقف (كل الأنهار – مراكب الشمس – زهرة يا دنيا نجد شخصية المرأة المجربة حكاية واحدة تفى كثيراً – حكاية واحدة تريد كثيراً والفتاة الغرة (حكاية واحدة تبحث كثيراً) والفتاة والفتى فى الحارة الشعبية (وقع أقدام) والموظف (حكاية رجل على المعاش – أبو إصبع).

ويلفت النظر فى هذه المجموعة كثرة الشخصيات النسائية مثل الفتاة اللعوب فى حكاية واحدة تبحث كثيراً والزوجة الوفية فى حكاية رجل على المعاش والفتاة الشعبية الوفية فى وقع الأقدام والمرأة الخائنة فى حكاية واحدة تفى كثيراً والكاتبة المدعية فى

المرأة والبحر والفتاة المتعلمة فى أبو إصبع والمرأة اللعوب فى حكاية واحدة تريد كثيراً .

ونتوقف عند نموذج من هذه القصص التى يصور فيها خورشيد شخصية المرأة ولنأخذ على سبيل المثال قصة المرأة والبحر حيث يقيم فى هذه القصة توازنا بين الشخصية والحدث مستدعياً تراث المرأة فى ألف ليلة وليلة والإلياذة والتراث الفرعونى، فالشخصية الرئيسة هنا شخصية فتاة مدعية للثقافة والكتابة، تأتى للراوى تعرض عليه قصتها ليقول لها رأيه وتختار فندقاً على شاطئ البحر لتلتقى فيه بالراوى .

"- اخترته خصيصاً لكى نكون وحدنا ساعة الغروب، والنيل يلوح من بعيد والمدينة تحت أقدامنا.. هل يعجبك ؟ "(٩٩)

تعرض الفتاة فتنتها وقصتها معاً على الراوى ويدور حوار من طرف واحد، إنه الراوى يحدث نفسه، ويربط بين هذه الفتاة / المرأة والبحر مستدعياً كل التراث الإنسانى الذى تعرض للمرأة وعلاقتها بالماء والبحر .

ومع المرات القليلة التى يدور فيها حوار خارجى بين الراوى والمرأة تتكشف تدريجيا شخصيتها حيث الزيف والادعاء، ويتأزم الموقف عندما يخبرها الراوى بأن القصة جيدة، لولا أخطاء اللغة، فتثور وتغضب، فلا يجد الراوى عندئذ مفراً من قول الحقيقة لها .

... فقط ابتسمت وقلت :

- أنت تعشقين البحر، ولن يشفيك من داء الأدب إلا إذا التقيت ببحر زاخر الموج، عاتى الرياح .

واشتعلت عيناها غضباً، واختطفت من يدى الوريقات الأنيقة، وجمعت حاجياتها فى حقيبتها ونظرت إلى نظرة ازدراء واحتقاء، ثم أسرعت تغادر المكان (١٠٠)

لم يلجـأ فـاروق خـورشـيـد فـى هذه القـصـة إلى وصف الملامح الخارجية للفتاة كما فى قصة حكاية واحدة تبحث كثيرا ، إنه يترك الأحـداث تكشف لنا الملامح الداخليـة للشـخـصـيـة، كـمـا أنه فى هذه القصة مهموم بفكرة محددة وهى العلاقة بين المرأة والبحر، فجاءت الأحداث لتترجم هذه الفكرة، لذلك فهو لا يتعمق فى باطن الشخصية ولا يبرر لنا لماذا تصرفت هذا التصرف ؟

وعلى العكس من هذه القصة يصور المرأة بشكل مختلف ويدخل أعماق ذاتها فى قصة (عطر الرغبة) من مجموعة (زهرة السلوان) حيث يصور لنا الكاتب شخصية امرأة ذات تجربة عاشقة للحياة، يقع فى طريقها رجل فتحبه، يجذبها عطره، فتتذكر تجاربها الماضية منذ كانت فتاة غرة حتى مرارة الخداع، ولكنها مثل إيزيس بعد أن خدعت رع تعود إلى الأرض لتبحث عن أوزوريس .

ومنذ غمرتنى موجة الخليج الصفراء وأنا أبحث عن معنى الطهارة فى البحث عن جسد أوزير الممزق، علىَّ أن أستطيع أن أساعد إيزا فى لملمة أشلائه و إعادته إلى الحياة.. ولكن إيزا لا يهمها أوزير إنما هى ترى حور الجديد هو الوجود والأمل والطهارة (١٠١)

وهكذا يدفع عطر الرغبة المرأة للقاء الرجل، وتطلب منه أن يغفر لها، لأنها غفرت لمن خدعها من قبل، إن فاروق خورشيد هنا يسمو بشخصية المرأة إلى مرتبة الأسطورة، ولعل هذه القصة تدفعنا الآن

إلى الحديث عن الضرب الثانى من الشخصيات عند خورشيد وهو الشخصيات التى ترتكز على ذاتها، وهو كما أشرنا قليل ومحدود، غير أن الذى نؤكد عليه أن هذا النوع من الشخصيات ذو تأثير محدود على دراميـة القصـة . وسنقف عند نموذجين من هذه الشخصيات من المجموعة الأخيرة زهرة السلوان الأول شخصية عم عبده فى قصة عم عبده الأخضرانى والثانى شخصية السنانيرى فى قصة رسالة من القبر .

فى قصة عم عبده الأخضرانى يطلق الكاتب اسم الشخصية على القصة مصوراً شخصية رجل بسيط يعمل بستانياً فى أحد البيوت الكبيرة، تصور القصة الشخصية من خلال حدث بسيط جداً، وهو قيام عم عبده الأخضرانى بسقى الزرع إلى أن يعود إلى بيته فجأة، ويموت هناك، وخلال هذا الحدث البسيط يتبادل الراوى والشخصية ذاتها عبر المونولوج الداخلى سرد ملامح شخصية عم عبده الأخضرانى الذى كان يعمل فى الأصل نقاشاً، ثم دخل السجن لأنه ضرب أحد زبائنه فقد كان عم عبده جباراً يفرض رأيه، وفى السجن تعلم أن يكون بستانيا يسقى الزرع ويعتنى به، وها هو الآن يعمل فى هذا البيت الكبير يعتنى بالزهور ويجعل كل شىء أخضر وينال العطف والود والحنان من أهل البيت . الأم الكبيرة ،والست سالى والتى يسميها الخضراء لطيبتها ورقتها معه وعطفها على ولده محمد وابنته زينب .

إن فاروق خورشيد فى هذه القصة يجعلنا نتعاطف مع الشخصية التى تشبه شخصيات تشيكوف، فعم عبده يذكرنا بعجوز

تشيكوف، فهو يحدث نفسه أثناء سقى الزرع وتقليب الطين، يشعر عم عبده الأخضرانى أثناء وجوده عند الست سالى أن الزرع الأخضر صار أسود، وأنه على وشك الموت ـ أى الزرع ـ فيسرع إلى المنزل غير عابئ بأحد ليحضر لها نبتة خضراء .

وفى الصباح جاءت زينب إلى السيدة الكبيرة باكية وهى تقول :

– يا هانم أبى عم عبده الجنانيى مات أمس ... و ... " (١٠٢)

فالحدث كما أشرنا بسيط جداً، ولكن المؤلف استطاع بتقنية فنية عالية فى رسم الشخصية أن يذكر لنا كل شىء عن الشخصية، فى حاضرها وماضيها، حيث وظف كل عناصر القصة من سرد خارجى وسرد داخلى وحوار الشخوص الثانوية للكشف عن باطن الشخصية وظاهرها معاً، وإذا كان " حسن البندارى " فى تحليله لشخصيات قصص نجيب محفوظ القصيرة يرى أن هناك ثلاث سمات تجعل الشخصية عميقة عنده هى : " دلالة تبنى الشخصية للحدث والتشويق والتوتر " (١٠٣) فإن هذا ينطبق تماماً على شخصية عم عبده الأخضرانى فالشخصية هنا لها السلطة العليا فى توجيه الحدث، فهى الفاعل الرئيس للأحداث، أما من ناحية التشويق فيبدو فى لهاثنا وراء الشخصية، حيث يجعلنا المؤلف نلهث وراءه لمعرفة تاريخ حياة عم عبده الأخضرانى، ثم أخيراً التوتر فيظهر عندما يترك عم عبده البيت فجأة دون أن يعبأ بأحد ليذهب إلى منزله .

والنموذج الثانى الذى يستحق الوقوف عنده أيضا هو شخصية محمد كمال الدين السنانيرى فى قصة رسالة من القبر التى تختلف عن شخصية عم عبده الأخضرانى سواء من حيث المضمون أم من

حيث البناء، حيث يستعين الكاتب على رسمها بالتراث والفانتازيا والتناص لإبراز ملامح الشخصية .

ليس فى القصة سوى حدث بسيط هو وصف محمد كمال السنانيرى لعملية الانتحار الملفقة، حيث تدعى التقارير الرسمية أنه شنق نفسه، وما عدا ذلك فهناك مونولوج طويل تهذى فيه الشخصية بخليط من الحقائق التاريخية والفانتازيا والتراث ،وبالمقابل هناك نص مواز عبارة عن مقاطع مختارة من مقال فكرة لمصطفى أمين على حد زعم الكاتب أو السنانيرى، فبناء القصة، ومن ثم بناء الشخصية قائم على التقابل بين نص المقال وهذيان السنانيرى الذى يأتى بمثابة سخرية لاذعة للواقع السياسى والاجتماعى من ناحية وتكذيب صريح لما جاء فى مقال فكرة وهى موتيفة تتكرر طوال القصة، تشكل فى النهاية بناء القصة السردى وتبرز الملامح الداخلية والخارجية لشخصية محمد كمال السنانيرى، فهو سجين مات داخل السجن بطريقة غير طبيعية، غير أن التقارير الرسمية تقول إنه مات منتحراً، إذ شنق نفسه داخل الزنزانة، وهذه التقارير تأتى عبر مقال فكرة لمصطفى أمين الذى يجعله الكاتب هنا بديلاً للسلطة لذلك فهى تقارير ملفقة وساذجة وكاذبة أيضا .

" ... قالت فكرة لمصطفى أمين، ما نصه " وقد سئل مأمور السجن الذى جاءت أقواله بما لا يخرج عما تقدم وأضاف أن المتوفى كان هادئا طوال فترة وجوده.. بل كان يستعين به فى كثير من الأحيان لتهدئة باقى المتحفظ عليهم الذين كانوا يستجيبون له.. "

يا إخوانى، السجن حق، والتعذيب حق، وكلمات السجان

،والمعذب، والمأمور حق، وقد أمرنا الله سبحانه وتعالى أن نطيع أولى الأمر فينا، وما أولى الأمر إلا هذا المأمور وهذا السجان، وهذا الممسك بالسوط، وهذا الذى يطلق علينا الكلاب،.. يا إخوانى آمنوا بالله وباليوم الآخر وعذاب المذنبين، ونحن يا إخوانى أذنبنا حين وجدنا وحين فكرنا، وحين كان لنا رأى.. فالرأى إن لم يوافق هوى أولى الأمر جريمة فنحن إذن مجرمون "(١٠٤)

وتستمر الرسالة على هذا المنوال فتستعين الشخصية بتراث ألف ليلة وليلة والقرآن والتوراة، والحديث النبوى والنصوص الحديثة مثل، رواية ١٩٨٤ لجورج أوريل، فنحن أمام شخصية واعية تختزل تاريخ الشخصية المصرية كله حتى تأتى النهاية حيث يخاطب السنانيرى ابنه توتو بنفس اللهجة اللاذعة :

" قل يا توتو وأنت راكع أمام القبلة، نظيف القلب والروح والبدن.. قل :

– يارب أنت صانع المعجزات، كان السنانيرى معجزتك فهو من خلقك، وعاش معجزتك، وسط خلقك، ومات معجزتك بشىء يفوق قدرة خلقك ولكن يا ربنا هو لم يكن يريد أن يعذب سجانه، ، ولا أن يضنى المحقق معه ولا أن يقلق النائب، ولا أن يضايق الطبيب الشرعى .

نعم يا إلهى هو عاش فى صمت ومات فى صمت فلم تخترقون الصمت .

سكوتا.. فالموت جاء.. الموت جاء.. الموت جاء " (١٠٥)

لقد أراد فاروق خورشيد فى هذه القصة أن يلخص شخصية المصرى المثقف فى صراعه مع السلطة بداية من صراع أوزوريس مع ست إله الشر، إلى موت آخر سجين فى زنازين الاعتقال على يد المحققين وكلاب السلطة .

وخورشيد فى هذين النوعين من الشخصيات اللذين حللنا نماذج مختارة منها فى الصفحات السابقة يعتمد فى رسمها على المزج بين التشخيص الدرامى والتشخيص التفسيرى، ولكنه يميل أكثر إلى التشخيص الدرامى، حيث " يرينا الشخص أثناء تحركه، فمن سلوكه وكلامه وأفكاره المسجلة، نصل إلى استنتاجات فيما يتصل بشخصيته Personality وأهوائه وعلاقاته بالشخوص الأخرى "(١٠٦) ويلجأ إلى هذه الطريقة غالباً مع شخصيات النوع الأول ،أى شخصيات الحبكة، حيث يفرض البناء القصصى هذه الطريقة .

أما التشخيص التفسيرى فيلجأ إليه عند رسم الشخصيات الثانوية كما رأينا فى وصف المرأة فى قصة الكل باطل من جديد و"الطريقة التفسيرية للتشخيص تخبرنا عن الشخص، فهو يوصف أو يجرى الحديث عنه، من قبل المؤلف / الراوى أو شخصية أخرى"(١٠٧)

رابعا : السرد :-

إن الحديث عن السرد بعناصره المختلفة (وجهة النظر والراوى وطبيعته ووسائله) مرتبط بعناصر البناء الأخرى كالشخصية والحبكة واللغة، وقد قال فردمان " إذا تابعت الحديث عن السرد القصصى بشكل حسن فهذا يعنى أنك ستحسن الحديث عن الراوية "(١٠٨) ويعرف السرد بأنه " المصطلح العام الذى يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "(١٠٩) وفى إيجاز هو كناية عن الكلام الذى يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ "(١١٠)

ويرتبط السرد بالراوى والرؤية (وجهة النظر) فالراوى يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً برؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية، وقد عرف الباحثون الراوى " بأنه الشخص الذى يروى القصة أو هو الصوت الخفى الذى لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذى يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن ،وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها "(١١١) إنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقى، ويتجلى حضوره الفاعل فى صياغة تلك المادة . أما الرؤية أو وجهة النظر " بأنها الطريقة التى يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد، وإن شئنا الدقة أكثر: هذا المظهر الذى يعكس العلاقة بين الشخصية والسارد " (١١٢) ويجب عدم الخلط بين الراوى والمؤلف، لأن الراوى ما هو إلا " دور يبتكره المؤلف ويتبناه "(١١٣) على حد قول ولفانج كايزر.

وتأخذ علاقة الراوى بالشخصيات والأحداث ثلاثة مواقف أو ثلاث وجهات نظر أو ثلاث رؤى سردية، هى الرؤية الخلفية والرؤية المشاركة والرؤية الخارجية، يوضحها تزيفتيان تودروف اعتماداً على جان بويون على النحو التالى:

١- الراوى > الشخصية (الرؤية الخلفية) : يستخدم السرد الكلاسيكى هذه الصيغة غالباً، فى هذه الحالة يعرف الراوى أكثر من الشخصية ولا يهمه أن يفسر كيفية حصوله على هذه المعرفة، فهو يرى عبر جدران البيت كما يرى عبر جمجمة بطله، ولا تخفى عليه أسرار شخصياته .

٢- الراوى = الشخصية (الرؤية المشاركة) : هذا الشكل الثانى واسع الانتشار فى الأدب، وخاصة فى العصر الحديث، وتتطابق فى هذه الحالة معرفة الراوى مع معرفة الشخصيات ،ولا يمكنه أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها .

٣- الراوى < الشخصية (الرؤية الخارجية) وفى هذه الحالة يعرف الراوى أقل من أية واحدة من الشخصيات، ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه.. إلخ، ولكنه يطلع على ضمير أية واحدة من الشخصيات، إن هذه " الحسية " المجردة هى افتراض لأن ذلك النوع من السرد غير مفهوم وإن وجدنا نموذجاً له فى بعض الكتابات، والسرد من هذا النوع أندر من غيرها ولم تستخدم بشكل منظم إلا فى القرن العشرين " (١١٤)

وقد أضاف تودروف إلى الرؤى الثلاث السابقة رؤية رابعة سلخها من الرؤية الثانية وسماها الرؤية المجسمة وهى " التى نتابع فيها الحدث الواحد مرويا من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة وكاملة عنه " (١١٥)

والواقع أنه يمكن اختصار هذه الرؤى الأربع فى رؤيتين فقط، ولعل تودردف نفسه أيضا كان أول من اقترح ذلك، وهما الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، " فإثر استقصاء شامل للرؤى فى فن القص توصل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤى هما : الرؤية الخارجية External Vision،والرؤية الداخلية Entrant Vision، وبسبب الأولى ظهر أسلوب السرد الموضوعى الذى يعتمد على راو يلاحق الأحداث من الخارج ،وبسبب الثانية ظهر أسلوب السرد

الذاتـى الذى يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية"(١١٦)

وقد ترتب على حصر الرؤى السردية فى نمطين اثنين فقط وجود نوعين متميزين من السرد - كما تشير الفقرة السابقة - السرد الموضوعى والسرد الذاتى يميز بينهما الناقد الشكلانى الروسى توماتشفسكى فيقول : " فى نظام السرد الموضوعى يكون الكاتب مطلعا على كل شىء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما فى نظام السرد الذاتى، فإننا نتتبع الحكى من خلال عينى الراوى (أو طرف المستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرفه الراوى أو المستمع نفسه "(١١٧)

أما وسائل السرد، بقطع النظر عن نوعه ذاتى أم موضوعى فيمكن حصرها أيضا فى وسيلتين رئيستين، هما الوصف والحوار، والوصف يكون ثابتاً أو متحركاً أى وصف الأحداث والشخوص فى حالة سكونها أو أثناء تحركها فى صورة مناجاة ذاتية أو مونولوج داخلى غير مباشر.

وبعد هذه المقدمة النظرية حول مفهوم السرد ووسائله نأتى لقصص خورشيد فنجده قد نوع بين أسلوب السرد الموضوعى والذاتى واستخدم مختلف الرؤى السردية التى أشرنا إليها سابقاً، والجدول التالى يحصر لنا استخدامه لأسلوب السرد ووجهة النظر وضمير الراوى فى الأحداث :

أولاً: مجموعة حبال السأم (أ)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
١	حبال السأم	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	تبدأ الأحداث بضمير المتكلم لكن سرعان ما تتحول إلى ضمير الغائب
٢	العطاء الأخضر	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك في الأحداث	
٣	تساقط الكلمات	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
٤	رؤية	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
٥	الدوامة	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك في الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
٦	الكل باطل من جديد	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك في الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
٧	الناس والكلام	ذاتي	داخلية	أنا	مشارك في الأحداث	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
٨	هيء هيء حلواني	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	
٩	الوحدة والقلق	ذاتي	خارجية	أنا	بطل السرد	
١٠	جنائزية مجهولة	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	حوارية

واضح من الجدول غلبة السرد الذاتى على السرد الموضوعى، غير أن السرد الذاتى يعتمد فى بعض القصص على رؤية خارجية أحياناً وتمتزج فيه الرؤية الداخلية بالرؤية الخارجية أحيانا أخرى .

ثانيا : مجموعة كل الأنهار (ب)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
١	كل الأنهار	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	يميل السرد نحو الموضوعي
٢	مراكب الشمس	موضوعي /ذاتي	خارجية	هو/انا	بطل السرد	يختلط السرد الذاتي بالسرد الموضوعي
٣	حكاية واحدة تبحث كثيرا	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد بطل السرد	
٤	حكاية رجل على المعاش	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	تختلط الرؤية الداخلية بالخارجية
٥	وقع أقدام	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	يميل السرد نحو الأسلوب الموضوعي
٦	السقف	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	
٧	حكاية واحدة	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
	تفي كثيرا					
٨	المرأة والبحر	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	
٩	الجلسة	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
١٠	أبوأصبع	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
١١	زهر يا دينا	موضوعي	خارجية	هو		
١٢	النشيد الأخير	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	مونولوج طويل موجه الي ضمير المخاطب
١٣	حكاية واحدة تريد كثيرا	موضوعي	خارجية	هو		

ويشير الجدول السابق إلى غلبة أسلوب السرد الموضوعى على السرد الذاتى، فالأول يظهر فى ثمان قصص، بينما الثانى يظهر فى خمس فقط

ثالثا : مجموعة زهرة السلوان (ج)

م	اسم القصة	أسلوب السرد	الرؤية السردية	الضمير المستخدم	علاقة الراوي بالأحداث	ملاحظات
١	عم عبده الأخضراني	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	الراوي العليم يتبني وجهة نظر الشخصية الرئيسة
٢	عطر الرغبة	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	يميل أسلوب السرد نحو الموضوعية
٣	أرز لبنان المر	موضوعي / ذاتي	خارجية	هو	غائب عن السرد	تحول ضمير الغائب إلي متكلم في المقطع الرابع
٤	الكابوس	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	قوة حضور السارد
٥	درة مشوي	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
٦	رحلة السندباد المجهضة	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	ظهور المروي له بصورة واضحة
٧	زهرة السلوان	ذاتي	داخلية	أنا	بطل السرد	صوت الراوي مهمش
٨	سفر الخروج	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	الحبكة ضعيفة ومكان الراوي غائم في السرد
٩	اللي هو	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	
١٠	والموج ينكسر عند الشاطئ	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	غلبة المشاهد الحوارية، والصوت السردي غائم وغير محدد الموقع
١١	رسالة من القبر	ذاتي	داخلية	انا	بطل السرد	
١٢	مضاض ومي	موضوعي	خارجية	هو	غائب عن السرد	تكثر تعليقات الراوي وتفسيره وتدخله

من الجـدول يتـضـح فى هذه المجـمـوعـة غلبـة أسلوب الســرد الموضوعى على أسلوب السرد الذاتى، حيث تقوم سبع قصص على السرد الموضوعى وخمس على السرد الذاتى، على أن القصص ذات السرد الذاتى تميل نحو استخدام رؤية خارجية مستعينة بالسرد الموضوعى ووسائله .

وإذا تأملنا الجداول الثلاثة بصورة عامة وجدنا غلبة السرد الموضوعى مع الاعتماد على المزج بين الرؤية الخارجية والداخلية فى العمل الواحد، وهو ما يفسر غلبة الصيغة الدرامية فى قصص هذه المرحلة، وسنقف فى تحليلنا السردى عند ثلاثة من قصص الكاتب لنثبت بالدليل العملى كيف تتجلى مظاهر السرد وأسلوبه، حيث يمثل كل نموذج طريقة فى البناء السردى عند الكاتب :

أ – قصة حكاية واحدة تبحث كثيراً من مجموعة كل الأنهار :

يعتمد خورشيد فى هذه القصة ضمير الغائب الذى يقف خارج الأحداث ويتركنا مباشرة أمام الشخصية وهى تتحدث إلى الآخر، أو وهى تناجى نفسها، تبدأ القصة على النحو التالى :

" قالت :

– أستاذ، أحب أن تقرأ بحثى، صحيح أننى لم أكتبه لك، وإنما كتبته لأستاذ آخر، ولكنى أحب أن تقرأه..

– ودفن رأسه فى الورق، وجعل يقرأ.. وكان البحث غريباً، فالبنت تتحدث عن الجنس.. ورفع رأسه عن الورق، فارتطمت عيناه بعينيها.. كان فى عـيـنـه تسـاؤل و دهشـة، وكـان فى عـينيـهـا تحـد واستعلاء"(١١٨)

تكشف الفقرة السابقة عن موضوعية السرد حيث نرى الشخصية الأولى وهى تتحدث ونعرف من الراوى إحساس الشخصية الثانية أو موقفها من الشخصية الأولى (الفتاة)، كما أن هذه الفقرة تنبئ عن عاقبة الصراع الدرامى، الذى سيحسم لصالح الفتاة من خلال عبارة " وكان فى عينيها تحد واستعلاء " ولكن الراوى لن يحتفظ بهذه الموضوعية فى السرد كثيراً، إذ إننا سنجده فيما بعد يتبنى وجهة نظر الشخصية الثانية (الأستاذ) فيغوص فى داخلها ويتحدث بلسانها " هبت نسمة تحمل عطراً، العطر يحمل كلمة، قولاً، فكرة، رفع رأسه فاصطدمت عيناه بقدميها.. الدوامة تدور وهو لا يعرف لها نهاية، الندى يمر، ثم يليه الندى الآخر، ثم وجه مبتسم، ثم عينان تقول نعم، نعم وعينان تقول لا وكل شىء يدور.. من الذى جاء بهذه البنت إلى هنا، والفم ينفتح فى ابتسامه، الفم ينفتح فى كلمة صامتة، الفم هادئ ثائر مخيف، وأنت ملعون، يا سيد أنت ملعون.. الكعب مدور أحمر فى لون الورد، بل فى لون الدم، ما الذى لفتك إلى الكعب الأحمر، ربما الحذاء الأبيض، الساق الوردية المنسدلة تمتد كأنها جزء من تكوين لم يكمله فنان فتنه جمال ما يصنع، نسيت نفسك، أنت فى سن أبيها" (١١٩) ربما نكون قد أطلنا الاقتباس، غير أن عذرنا أنه على طوله يكشف عن شيئين، الأول : اختلاط صوت الراوى بصوت الشخصية فى البداية فى جملة " من الذى جاء بهذه البنت إلى هنا "، ليترك الشخصية فى نهاية المقطع تتحدث بنفسها. الثانى : طريقة الوصف عند خورشيد حيث يختلط الوصف بالإخبار، أنه الوصف المتحرك، ليس الوصف الساكن الذى يأتى بهدف التزيين

والتجميل، فالوصف يكشف عن موقف الشخصية من الفتاة، فكأنه جاء بديلاً للحوار، كما أنه ـ أى الوصف ـ يكشف عن طبيعة الشخصية الأخرى " الفتاة " أيضاً، طبيعة التحدى والاستعلاء الذى يترجم إلى قوة تحسم بها الصراع أمام ضعف الأستاذ، ولعل العبارة التالية تؤكد زعمنا : " كانت تقترب وتقترب، الرداء مضموم فى عنف، وكل شىء ينفر منه فى دلال ووضوح.. الثديان ينفران، يتحديان الثوب، يظهرانه، ويقولان ويصرخان – الثوب شديد الالتصاق، والهواء ثقيل والحر لافح، والعطر فواح والياسمين والنرجس، الليمون، البصل.. فواح، فواح .

قصة الثوب عند الخصر والبطن مكور بارز بعض البروز وهى تقترب وتهمس

أنا هنا يا أستاذ أين ذهبت " (١٢٠)

إن الوصف السابق – فوق ذلك – ينتمى إلى الشخصية أكثر ما ينتمى إلى الراوى وهذا يفسر ما قلناه من قبل إن الرؤية السردية الخارجية تتحول إلى رؤية سردية داخلية من خلال تبنيها لوجهة نظر محدودة أو مقيدة وهى وجهه نظر شخصية " الأستاذ " فالراوى هنا لا يخبرنا إلا أفكار تلك الشخصية لا أفكار الفتاة، فهو يفرض علينا وجهة نظر " الأستاذ " وهذا يجعل القارئ حاضرا فى المشهد السردى، إذ إن " استخدام وجهة النظر المقيدة لا ييسر التماهى بين القارئ والشخصية وحسب، بل يشعر أيضا بالمباشرة والفورية لأنه يقابل الطريقة التى يتفاعل بها الناس فى واقع الحياة " (١٢١)كما أن وجهة النظر هذه تسمح أيضا بمقدار من البعد الجمالى، فقد يقف

القارئ جانبا مع الراوى ويحكم على البطل القصصى الرئيس، أو قد يشارك فى معرفة ما لم تلم بها الشخصية الرئيسة.

وقد ترتب على تبنى الراوى العليم لوجهه نظر شخصية " الأستاذ " قلة الحوار الخارجي على حين كثر الحوار الداخلى، فالجمل الحوارية بين الفتاة والأستاذ محدودة وقصيرة، أما حديثه إلى نفسه فممتد ومتنوع كما سيبين لنا المقطع التالى من السرد : -

"- لم أقصد أن نغدو أعداء

قالت :

- لم أنس لحظة أنك أستاذى وما كنت أريد إلا رأيك .

وتضاءل فى داخله، شىء فيه انكسر، شىء فيه تصدع.. شىء فيه انهار.. تذكر ليالى الوحدة المخيفة، وليس معه إلا الورق والقلم وذكريات حب قديم.. ولا شىء واحد .هى حلوة، شهية ومتاحة، ولكن يا تعس لكن.. " (١٢٢)

وقبل أن ننتقل إلى النموذج الثانى نشير إلى أن فاروق خورشيد يتبع هذا الأسلوب الذى تتحول فيه الرؤية الخارجية إلى رؤية داخلية فى كثير من القصص التى تعتمد فى حبكتها على تصوير الشخصية، رغم أنها تروى بلسان ضمير الغائب، مثل قصة عم عبده الأخضرانى على سبيل المثال .

ب - قصة " حبال السأم " من مجموعة حبال السأم

يبدأ الكاتب القصة على لسان ضمير المتكلم : " وأكتب من جديد.. كلمات وكلمات ثم أضع القلم.. أمد بصرى إلى لا شىء.. " (١٢٣) ويستمر على هذا النحو طوال صفحة ونصف من القصة، ثم

يتحول السرد إلى ضمير الغائب ." طوى قارئ الجريدة صفحاتها فى ملل، ثم تثاءب وصفق بيديه وتلفت حوله، ولم يجبه أحد " (١٢٤)

إن التحول هنا من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب حيث يرتبط الأول بالرؤية الداخلية والثانى بالرؤية الخارجية لا يعنى الانتقال كلية إلى الرؤية الخارجية فى السرد، ولذلك سيعمد الكاتب إلى وسائل أخرى ليوسع من نطاق وجهة النظر المحدودة، فإضافة إلى التحول إلى ضمير الغائب الذى يبدو هنا مجرد قشرة خارجية يختفى تحتها ضمير المتكلم، فنحن لا نسمع صوت الشخصية غالبا : " ماذا يهم إن جاء الجرسون ؟، أم لم يجئ ؟، ماذا يهم إن شرب القهوة أم لم يشربها ؟، وماذا إن حامت حوله أسراب الذباب أو ابتعدت ؟ هو لا يعجب، إلا أنه مازال يشم رائحة القهوة، ويسمع طنين الذباب، ويحس بمرفقه يضغط على حافة المنضدة، وبرأسه يضغط على كفه."(١٢٥) ففى هذا المقطع يعلو صوت الشخصية على صوت الراوى العليم، فالأسئلة هنا أسئلة الشخصية وليست أسئلة الراوى، فليس للراوى إلا الوصف فى نهاية المقطع .

أقول إضافة إلى هذا الضمير يلجأ الكاتب إلى توسيع رقعة الأحداث والحوار الخارجى، فهناك العربة المتهالكة ذات الموتور الخرب تقطع الطريق وصيحات الصبية فى الطريق، ثم الحوار بين الفتى والفتاة ونظرة الأخيرة إلى الشخصية الرئيسة .

" ضحكت الفتاة ومالت إلى صاحبها قائلة :

– هذا العجوز عند نافذة المقهى

ومر الفتى على ظهرها وهو يقول فى شفتيها

– ماله

فاهتزت وتأودت وعادت تضحك وهى تقول

– ينظر إلى "[١٢٦]

وهو حوار طويل يتبعه حوار داخلى بين الشخصية الرئيسة ونفسها، مما يدل على تجاوز الرؤيتين الخارجية والداخلية .

" وابتسم هو فى صمت – كل هذه الاهتزازات عرفها من قبل.. وكل شىء فيها وفى مثيلاتها منذ خمسين عاماً أو ربع قرن.. ما الفرق، كلهن يهتززن مثل هذه الاهتزازات، والصدر والبطن والعجز.. ثم ما أتعس هذا، هل تحيل كل شىء إلى روائح العفن، أنت الذى تريد هذا تتأسى حتى تنسى، حتى تبرر العجز "[١٢٧]

كذلك يلجأ الكاتب فى نهاية القصة إلى وسيلة أخرى يوسع بها نطاق هذه الرؤية الداخلية المحدودة، وهى اعتماد وجهة نظر يظهر فيها الراوى وهو يعرف أقل من الشخصية، يظهر ذلك فى المقطع الثانى حيث نجد الراوى العليم يصف الأشياء من الخارج وصفاً بارداً ." صاح الجرسون بالطلبات ومد ماسح الأحذية فوق صندوقه الخشبى، ولوح بائع الجرائد بجرائده فى يده، ومرت بائعة اليانصيب فى صمت تعرض وريقاتها الملونة، والمرأة ذات الثوب الأسود واليد الممدودة بعلب الكبريت "[١٢٨]

إن الوصف هنا لا يدفع بالأحداث إلى الأمام ولا يتعمق باطن الشخصيات غير أنه يأتى فى خدمة الشخصية الرئيسة التى تقوم عليها القصة، شخصية ذلك الكاتب العاجز عن الكتابة حيث يخنقه السأم، إن الذى يمكن قوله باطمئنان إن بناء هذه القصة قائم على

التـعـارض بين الرؤية الداخليـة والرؤية الخـارجـيـة، إذ لولا هذا التعارض لاختل بناء القصة ولبدت الشخصية الرئيسة هنا مسطحة لا تقول شيئاً، ولم تقدم لنا هذه التجربة العميقة .

ج – قصة " مضاض ومى " من مجموعة زهرة السلوان

فى النموذجين السابقين (أ، ب) رأينا كيف تتحول الرؤية الخارجية إلى داخلية أو العكس، أما هنا فى هذا النموذج " مضاض ومى " فسنرى ثبات الرؤية الخارجية .

يعـتـمد الكاتب فى القصـة وجـهـة نظر مـحـيطة بكل شىء (الراوى العليم) فيسرد علينا الأحداث جميعهاً من خلال وجهة نظر هذا الراوى معطياً له الحرية الكاملة فى وصف الشخصيات وإدارة الحوار والتعليق عليه، والانتقال بالأحداث من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر .

إن الأحداث تعرض علينا والشخـصيات تتحاور، ولكننا نشعر بحضور الراوى العليم بقوة :" أخذ الحارث الجرهمى يتأمل فى وجه جليسه وهو يعبث بيده فى لحيته التى بدأ الشيب يزحف إليها، ثم قال :

– لقد استدعيتك لأمر مهم ولكنه لا يعنى سوانا، ولهذا فقد انتظرت حتى انفض المجلس قبل أن أحادثك فى الأمر .

وبدت الحيرة على وجه مهليل بن عامر ولكنه لم يتكلم، فعاد الحارث يقول :

– إن الأيام يا مهليل تدور، والسنين تتلاحق، وسرعان ما يشب أطفالنا ويدخلون فى طور الرجولة دون أن ننتبه نحن إلى تغير الزمن وتتابع الأيام، وازدادت دهشة مهليل بن عامر فلم يكن ليخطر له أن

يستدعيه الملك، ثم يبقيه بعد انفضاض المجلس ليحدثه عن تتابع الأيام، وعاد صوت الحارث المتئد النبرات يقطع ما ران على الخيمة من سكون "(١٢٩)

في المقطع السابق نجد تعليقات الراوى تتفوق على حوار الشخصيتين إنه لا يترك الحوار يدور دون أن يعلق بشيء، وهذا لأنه يعرف أكثر من الشخصيتين المتحاورتين، صحيح أن تعليقاته تخف قليلا بعد ذلك.. غير أنه سرعان ما يعود ليفرض ذاته طوال الأحداث على الرغم من مزجه بين الشخصيتين التفسيرى والدرامى فى تصوير الشخصيات .

إن كثرة تعليقات الراوى وتدخلاته فى الحوار والأحداث على الرغم من قوة الحبكة، أوجدت مسافة أو انفصالاً بيننا وبين الأحداث، مما جعلنا نتذكر دائماً أن القصة اختراع وتلفيق، إننا نقرأ محاكاة للحياة مصطنعة غير أن لهذا الاتصال فائدة تتمثل فى وجود مسافة جمالية تتيح لنا أن نستعرض الأمور استعراضاً موضوعياً عازفين عن تدخل الراوى وأرائه " إن وجهة النظر المحيطة بكل شيء " الراوى العليم " قد تكون إما شخصية ذاتية أو موضوعية، فإن كانت شخصية ذاتية فالراوى يعلق على الفعل القصصى بإخبارنا بخطره وبتقديم سلوك الشخوص ومن المحتمل أنه يمزج بين التشخيص التفسيرى والدرامى وحين يمتنع الراوى (ذو الإحاطة بالأمور، عن التعليق على الفعل القصصى فإن روايته للقصة توصف بالموضوعية، حتى لو أدركنا أنه يستطيع من خلال الانتخاب والترتيب أن يعالج القصة معالجة تظهر وجهة نظره " (١٣٠)

واضح من الفقرة السابقة أن خورشيد أو بالأحرى راويه فى قصة " مضاض ومى " يأخذ وجهة نظر محيطة بكل شيء ولكنها ذاتية أو شخصية، فالراوى هنا وسيط قوى بين الشخصيات والمتلقي، تماما مثل راوى الملحمة، وكأن خورشيد فى هذه القصة يبتعد قليلا عن الصيغة الدرامية المميزة لقصص هذه المرحلة .

على أن فاروق خورشيد له نماذج أخرى فى هذا الإطار مثل قصص " درة مشوى " و " اللى هو" من المجموعة نفسها، تضحى فيها الرؤية الخارجية (الراوى العليم) مرنة تميل نحو الموضوعية .

ولعلنا بعد تحليلنا لقصص خورشيد فى هذه المرحلة عبر التيمات والشخصيات والحبكة والسرد نكون قد اقتربنا بصورة واضحة من البناء القصصى لفاروق خورشيد ولمسنا فيه الميل نحو الصيغة الدرامية، وإن بقيت أصداء غنائية بل وملحمية أيضاً فى هذه القصص .

الهوامش :

١ – نعيم حسن اليافى : القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية، مجلة القصة، ع أبريل، ١٩٦٤، القاهرة، ص ,١٥٣

٢ – خيرى دومة، تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، مرجع سابق، ص ٩١ .

٣ – فرانك أوكنور : الصوت المنفرد، مرجع سابق، ص ٢٠ .

٤ – المرجع نفسه ،ص ,١٨

٥ – المرجع نفسه، ص ١٨٠ .

٦ – نعيم حسن اليافى : القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية، مجلة القصة ، مرجع سابق، ص ,١٥٢

٧ – أى .آل . بادر : بناء القصة القصيرة الحديثة، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأقلام، السنة العشرون، ع ٢، فبراير، ١٩٨٥، ص ,٤٢

٨ – أى .آل . بادر : المرجع السابق، ص ,٤٢

٩ –أى .آل . بادر : المرجع نفسه، ص ,٤٢

١٠ – شكرى عياد : القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط٣ ، القاهر ة، ١٩٩٤، ,٣٣

١١ – خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة القصيرة، مرجع سابق، ص ,٧٠

١٢– عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ص ,١٣١

١٣ – نورثروب فراى، تشريح النقد، ترجمة محيى الدين صبحى، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٩١، ص ٨٠ .

١٤ – سمير حجازى : قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مكتبة مدبولى، القاهر ة، ١٩٩١، ص ٩٣ .

١٥ – إبراهيم حماده : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥،

ص ٨٨.

١٦ – أيان رايد : القصة القصيرة، ت د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٣٦.

١٧– حلمي بدير : دراسات نقدية في الشعر والقصص، مرجع سابق، ص ٩٣ .

١٨ – حلمي بدير : المرجع نفسه، ص ١٠٢ .

١٩– حلمي بدير : المرجع نفسه، ص ١٣٨ .

٢٠ – فاروق خورشيد، حبال السأم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٧ .

٢١ – فاروق خورشيد : المصدر نفسه، ص ١٨.

٢٢– – فاروق خورشيد : المصدر نفسه، ص ٥٠ .

٢٣– – فاروق خورشيد : المصدر نفسه، ص ٦٧ .

٢٤ – – فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ٩٩

٢٥– فاروق خورشيد : المصدر نفسه، ص١٤٤

٢٦ – فاروق خورشيد : كل الأنهار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧ ،ص ٢٨ .

٢٧– – فاروق خورشيد : المصدر نفسه ،ص ٥١ .

٢٨ – فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ٥٧ .

٢٩– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٧٣.

٣٠ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٩٦.

٣١ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٣٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ٦١.

٣٣ – فاروق خورشيد: زهرة السلوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص، ١٧٥

٣٤ – مثل قصص : " هئ هئ حلواني – حكاية واحدة تبحث كثيراً – وقع أقدام – المرأة والبحر – حكاية واحدة تريد كثيرا"

٣٥– فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق، ص ٣٧ .

٣٦ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٤١.

٣٧– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٤٧.

٣٨ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٧٦.

٣٩- فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق، ص ١٢ .

٤٠ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٣ .

٤١ -انظر فرانسوا دوما : حضارة مصر الفرعونية، ترجمة . ماهر جويجاتي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨١٥ .

٤٢ - فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق ،ص ,٤٧

٤٣ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٦٤

٤٤ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٨٣

٤٥ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص,٩٢

٤٦- فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,١٣٢

٤٧- فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ١٣٢-,١٣٣

٤٨ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٣٢-,١٤٢

٤٩- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٩٩

٥٠ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٢٣٣

٥١- فاروق خورشيد: زهرة السلوان، مصدر سابق ،ص ,٣٨

٥٢ - فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص,٥٧

٥٣- فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ,١٢٢

٥٤ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص١٢٣

٥٥ - فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص ١٣٨-,١٣٩

٥٦- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٦٥-,١٦٦

٥٧ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٥-,١٧٦

٥٨ - فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ,١٨٠

× انظر نص القصة كاملا وتعليق المؤلف عليه بالكتاب المذكور من ص ٨٩ - ,١٠٦

٥٩- فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق، ص ٢٣ .

٦٠- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٢٤

٦١-فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٢٩ وما بعدها .

٦٢ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ,٥٠

٦٣ – فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق ،ص ٩ .

٦٤– فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ,٢٤

٦٥– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٠٦

٦٦ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٢١٥

٦٧ – فاروق خورشيد: زهرة السلوان، مصدر سابق، ص ١١٧ .

٦٨ – فاروق خورشيد: : المصدر نفسه، ,١٣٢

× نقصد بالنقد الروائى التحليلى جهود هنرى جيمس و أ. م فورستر وأدوين موير، وبيرسى لبوك .

٦٩– أ.م فورستر : أركان القصة، ترجمة كمال عياد، دار الكرنك ن بدون تاريخ، ص ,١٠٥

٧٠ – نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٣، ص ,٨٠

٧١– فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق، ص ١٨ .

٧٢– فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص ٤٩ .

٧٣– فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق، ص ٢٤٠ .

٧٤–هنرى جيمس وآخررن:نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث، ت أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٤، ص٨٤

٧٥ –والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ت.صباح جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٢ .

٧٦– نبيل راغب : موسوعة الإبدا ع الأدبى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦، ص ,٢٢٢

٧٧ – أدوين موير : بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٩٥ ،ص ٣٨ .

٧٨ – طه وادى: دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٧ .

٧٩ – سمير حجازى : قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مرجع سابق، ص ,٧١

٨٠ – -Valerie Shaw ,The short story, Critical Introduction Lang

mam, London and New York, 1983, P: 127

٨١– فرانك أوكنور: الصوت المنفرد،مرج سابق، ص ٢٢ .

٨٢ – فرانك أوكنور: المرجع نفسه، ص ,٢٢

× إن نوماتشفسكى وبارت : ناجحان فى جعل الشخصيات جزءا متكاملاً فى السرد، إذ يبدو أنهما يوحيان بأن الشخصية ما هى إلا فئات لفظى(المظهر ، الأفكار، التعبير، المشاعر) وحد على نحو متراخ بواسطة اسم علم (نظريات السرد الحديثة، مرجع سابق، ص ١٥٥) .

٨٣ – هالى بيرنت: كتابة القصة القصيرة، ترجمة أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، ع ٥٤٧، القاهرة ،يوليو، ١٩٩٦، ص ٣٨ .

٨٤– حلمى بدير : فصول فى الأدب (التراث – النقد – النظرية) دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٨٣، ص ١٨٩ .

××– نقصد بقصة الشخصية، تلك القصة التى لا تحتفل بالحدث احتفالاً كبيراً أو التى تكاد تخلو منه، فليست فى هذه القصص وأحزانها ومشاكلها، ولكن يجب أن ننبه إلى أن القصة – أية قصة – لا يمكن أن تخلو خلوا تاما من الحدث، والمسألة ليست أكثر من تغلب الشخصية على الحدث.

٨٥ – حلمى بدير : المرجع السابق، ص ١٩٣–, ١٩٤

٨٦ – حلمى بدير: دراسات فى الرواية والقصة، مرجع سابق، ص ,٧٧

٨٧ – تزيفتيان تودوروف : شعرية النثر، نقلاً عن صبرى حافظ، مجلة فصول، مجلد ٢، عدد٢، القاهرة، يوليو–سبتمبر ،١٩٨٢، ص ,٢٩

٨٨ – فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق، ص ,٧

٨٩ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٧ .

٩٠ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ١٦ .

٩١ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ١٨ .

٩٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٤٩

٩٣ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص, ٧٥

٩٤ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ٧٥

٩٥ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٧٦

٩٦ - فاروق خورشيد: المصادر السابق، ص ٧٧، ٧٨.

٩٧ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٧٩ .

٩٨ - فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق ص ٥ .

٩٩ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٥

١٠٠ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٣٠.

١٠١ - فاروق خورشيد: زهرة السلوان، مصدر سابق، ص ٣٨.

١٠٢ - فاروق خورشيد: المصدر السابق ص ٣٨

١٠٣ - حسن البنداري : فن القصة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٥٠ .

١٠٤ - فاروق خورشيد: زهرة السلوان، مصدر سابق، ص ١٨٥.

١٠٥ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٩٩.

١٠٦ - لين أولتنبرند وليزلى لويس : الوجيز فى دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار المطلبى، دائرة الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣،ص ١٣٣.

١٠٧- لين أولتنبرند وليزلى لويس : المرجع السابق، ص ١٣٢.

١٠٨- جون هالبرين : نظرية الرواية (مقالات جديدة) ترجمة محيى الدين صبحى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨١، ص ٢٥٦

١٠٩- مجدى وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مرجع سابق، ص ١١٢.

١١٠- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص١٦ .

١١١ - سيزا قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٥٨.

١١٢ - بوطيب عبدالعالى : مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، عالم الفكر، المجلد ٢١، عدد ٤، ١٩٩٣، ص ٤٠ .

١١٣- نقلا عن جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٧.

١١٤ - تزيفتيان تودروف : الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضارى،

ط ١، حلب، ١٩٩٦، ص ٧٨-٧٩,

١١٥ - بوطيب عبدالعالى، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص ٤٢,

١١٦- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٠، ص ٦١,

١١٧- بوريس إيخنباوم وآخرون : نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص ١٨٩,

١١٨- فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق، ص ٥١

١١٩- فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٥١ .

١٢٠- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص٥٤،٥٥ .

١٢١ - أ. أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٧، ص ١٣٦,

١٢٢- فاروق خورشيد: كل الأنهار، مصدر سابق ص٥٥-٥٦ .

١٢٣- فاروق خورشيد: حبال السأم، مصدر سابق، ص ٧,

١٢٤ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، مصدر نفسه، ص ٨,

١٢٥- فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ٩,

١٢٦ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٥,

١٢٧ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٧,

١٢٨- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص١٧-١٨ .

١٢٩-فاروق خورشيد: زهرة السلوان، مصدر سابق، ص ٢٠١

١٣٠- لين أولتبنيرند و ليزلى لويس: الوجيز فى دراسة القصص، مرجع سابق، ص ١٤٤-١٤٧,

الباب الثانى

«فن الرواية»

الفصل الثالث
الرواية وقالب التراث

توطئة :

نتناول فى هذا الفصل روايات فاروق خورشيد التى اعتمد فيها بشكل رئيس على السيرة الشعبية حيث نجد الكاتب يعيد صياغة هذه السيرة فى قالب روائى بقطع النظر عن الهدف المعلن من هذه الصياغة، فقد صاغ سيف بن ذى يزن ومغامرات سيف بن ذى يزن معتمداً على سيرة سيف بن ذى يزن ومن سيرة على الزيبق أنتج روايتين هما : على الزيبق عام ١٩٦٣ وملاعيب على الزيبق عام ١٩٩٠، ومن سيرة الظاهر بيبرس أخرج لنا رواية حفنة من رجال أما روايته الأخيرة فى هذا الشأن (الزهراء فى مكة) فقد استلهم فيها السيرة النبوية لابن هشام .

إن خورشيد فى هذه الروايات الست ينطلق من نص سردى قديم محدد الهوية له تقاليده الأدبية هو السيرة الشعبية، وعبر التفاعل النصى أو إعادة الصياغة يتم تقديم نص سردى جديد محدد الهوية له تقاليده الراسخة أيضا، إضافة إلى قابليته للتطور فى ذات الوقت ألا وهو الرواية، ويتأسس على ذلك أننا أمام إنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الآنى الذى ظهر فيه هذا النص الجديد (الرواية)

ولإلقاء الضوء على عملية التفاعل بين النص القديم " السيرة الشعبية " والنص الجديد الذى أنتجه خورشيد " الرواية " فإن لزاماً علينا استقراء النصين القديم والجديد، وكان علينا أيضاً أن نجمع

فى قراءاتنا للنصوص بين المقترب الخارجى للنص حيث التعرض لظروف وملابسات إنتاجه والمقترب الداخلى للنص حيث الغوص فى أنساقه الداخلية المركبة له .

أولا : السيرة الشعبية نص تراثى

لقد ظهر اصطلاح كتب السيرة مرتبطاً بكتابة السيرة النبوية وأشهرها سيرة ابن هشام الأنصارى " سيرة رسول الله " وأساسها سيرة ابن إسحاق المغازى والسير المكرسة للغزوات الإسلامية وقادتها، ومن خصائص كتب السيرة أن حوادثها وأخبارها تدور حول شخصية واحدة يعتقد الراوى أن لها دوراً تاريخيا مهما "(١) وعلى هذا كتبت سيرة النبى (ﷺ) وسيرة سيف بن ذى يزن وسيرة عنترة وغيرها، فنقرأ على سبيل المثال قول راوى سيف بن دى يزن " فهذه قصة الأمير سيف بن ذى يزن مبيد الكفرة ،أهل الشرك والمحن فى سائر الأمصار والزمن، ومخمد الأسحار والفتن، وهى قصة غريبة الوجود والمستعان بالله تعالى الواحد المعبود الذى جعل سير الأولين عبرة للقوم الآخرين وأخبار الأمم الماضين اعتبارا للباقين وفضل دين الإسلام على كل ملة ودين "(٢)

وهكذا حدد راوى السيرة فى الفقرة السابقة نموذج البطل ومصيره بشكل دقيق، فالبطل هنا ذو هدف محدد هو إبادة أهل الشرك ورفع راية الدين، كما أنه فى خاتمة المطاف سينتصر عليهم بعد سلسلة من التجارب والمحن .

ومثل هذه المقدمة نجدها فى السير الأخرى مع اختلافات مرتبطة باختلاف المضامين وسجايا الأبطال، على أننا يمكن أن نستشف فى

جميع السير الشعبية تقريبا نزعة دينية واضحة تتبدى فى الدفاع عن الإسلام ونشر الدعوة المحمدية، وهى نزعة تقوى فى بعض السير وتضعف فى البعض الآخر، ففى سيرة عنترة لا تظهر إلا مع نهايتها " وتنتهى آخر أحداث السيرة ببداية عصر النبوة ليسهم الأحياء مع أبطالها فى نشر الدعوة المحمدية " (٣) على حين تضعف هذه النزعة بصورة واضحة فى سيرتى على الزيبق و حمزة البلهوان ، فى الوقت الذى تظهر فيه بقوة فى سيرة سيف بن ذى يزن إذ " يقدر للملك سيف منذ ولادته مصير ومبيد أهل الشرك اللئام " فى كل الأرض على طولها والعرض " ودور الفاتح الإسلامى وناشر لواء دين الإسلام " (٤)

وثمة ملمح آخر فى مضمون السير الشعبية العربية، هو كون السيرة الشعبية العربية ، ملتقى لمجموعة من الثقافات السائدة، فى العصر الذى أنتجت فيه والعصور التالية التى ألقيت فيها فهى " من حيث جنسها نص حكائى، هذا النص الحكائى نجده يتفاعل مع العديد من النصوص، أى مع العديد من أجناس الكلام العربى وأنواعه وأنماطه " (٥)

فيحضر فى هذه السيرة الشعر والخبر والحديث النبوى والمعارف والعلوم العامة فنجد الراوى الشعبى " يستثمر مختلف المعارف والعلوم المعروفة فى عصره، ولا يمكننا عندما نعاين الخلفية النصية والثقافية للراوى الشعبى إلا أن نكبر هذا الاطلاع الواسع والخيال الجامح " (٦) ويترتب على ذلك أننا لسنا أمام نص تراثى فحسب، بل أمام نص ثقافى، ونعنى بالثقافى هنا، أنه نص مفتوح على الأجناس

الأخرى من ناحية، ويحمل الأبعاد الحضارية والاجتماعية للجماعة التى تلقنه والتى تعيد إنتاجه من خلال إعادة الطبع أو القراءة، فنص السيرة مرتبط بالتاريخ والجغرافيا والدين والعلوم والمعارف العامة .

أطلق بول ريكور " كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة "(٧) وقد ثبت نص السيرة بالكتابة من خلال الطبع وإعادته أكثر من مرة، ونص السيرة يأخذ صفة أخرى هى الأدبية، فإذا سلمنا مع رولان بارت بأن النص هو " السطح الظاهرى للنتـاج الأدبى، نسيج الكلمات المنظومة فى التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً "(٨) فإن هذا التعريف للنص ينطبق تماماً على السيرة الشعبية العربية، ففاروق خورشيد كان يتعامل مع نص مكتوب له نسيجه الأدبى وخصائصه الفنية، وهذا ما سنوضحه فى الفقرات القادمة .

ثانيا " الخصائص الفنية للسيرة الشعبية :-

ننطلق هنا فى رصدنا للخصائص الفنية للسيرة الشعبية من حقيقتين

أولاهما : أن السيرة الشعبية نوع سردى عربى له خصوصيته وتميزه عن باقى الأنواع السردية العربية، ومن ثم لن نقف كثيراً عند الجدل الدائر بين الباحثين العرب حول السيرة الشعبية واختلافهم حول جنسها النوعى هل هى ملحمة، أم قصة بطولية، أم رواية .

ثانيهما : أن السيرة نص ثقافى بمعنى أنها نص مفتوح على مختلف مكونات الواقع العربى وثقافته، وقد فصلنا الحديث عن ذلك من قبل .

منذ أن التفت الباحثون العرب إلى السيرة الشعبية مع نهاية الحرب العالمية الثانية، أو أوائل الخمسينيات كما تقول (شيد فار) وهم فى جدل كبير حول تحديد الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه السيرة هل هو ملحمة ؟ أم حكاية شعبية ؟ أم رواية ؟ وإن كان هذا لا يمنع الاتفاق حول وجود خصائص فنية مميزة للسيرة تجعلها جديرة بالانتماء إلى الأنواع الأدبية وقد لعبت الدوافع إلى الاهتمام بالسيرة والأدب الشعبى عامة دوراً مهماً فى ذلك الأمر، فكان الرد على المستشرقين الذين يتهمون العقلية العربية بالتجريد وعدم القدرة على التحليل دافعاً إلى القول بأن السيرة عمل روائى تتجلى فيه خصائص الرواية الحديثة (*) كذلك اتهام العرب بعدم وجود الملحمة، دفع بعض الباحثين إلى محاولة إثبات أن السيرة الشعبية العربية ملحمة كالإلياذة و الأوديسا فالملحمة قد تجلت فى الأدب العربى على شكل سيرة بطولية أو أن السيرة البطولية أقرب ما تكون إلى الملاحم، فسيرة عنترة على سبيل المثال " من أنواع الملاحم العالمية[٩] . والسير التى كتبها مؤلفون عن شخصية معينة

ينطلق الباحثون فى تسمية السيرة الشعبية تمييزاً لها عن السيرة النبوية من ناحية أخرى فمصطلح السيرة يطلق على " مجموعة من الأعمال الروائية الطويلة ذات سمات فنية متشابهة، وذات أهداف ورؤى فنية متماثلة، بحيث تكون فى مجموعها صنفاً أدبيا متميزاً، لا يخضع لقوانين العمل الروائى المعروفة خضوعاً كلياً بحيث يمكن أن نسميه رواية، لا يخضع فى نفس الوقت لقوانين الملاحم الشعرية المعروفة خضوعاً كليا بحيث يمكن لنا أن نسميه

ملحمة ، ومن هنا خرج هذا المصطلح ليفى بالحاجة إلى تعريف خاص ينطبق على هذه الأعمال الأدبية المتميزة، فيحددها، ويتحدد فى نفس الوقت بها"[١٠].

واضح من التعريف السابق أن صاحبه - فاروق خورشيد - يجعل من السيرة عملاً أدبياً مستقلاً عن الرواية والملحمة، وإن كان لا ينفى صلة المشابهة بينهما، وهذا يعد خطوة متقدمة فى النظرة الموضوعية إلى السير الشعبية تجعلنا نقترب بصورة صحيحة من توصيف الخصائص الفنية المميزة للسير الشعبية .

أما نبيلة إبراهيم فتجعل السيرة الشعبية نوعاً من الحكاية الشعبية مستندة إلى خصائص الحكاية الشعبية المتحققة فى السير العربية، وأولها واقعية البطل فـ " بطل الحكاية الشعبية يصلح لأن يكون نموذجاً يحتذى به ،لأنه يتصل - إلى حد كبير - بعالمنا الواقعى اتصالا وثيقاً، وإذا كانت هناك بعض الحكايات الشعبية التى تصور البطل قادراً على القيام بالمغامرات التى لا تتحقق إلا فى عالم الخيال، فليس هذا سوى أثر من آثار الحكاية الخرافية فى الحكاية الشعبية "[١١]. أما ثانى الخصائص التى تتصل بالسيرة بوصفها حكاية شعبية فهى أنها تمثل مرحلة من التفكير الشعبى سبقته مراحل أخرى.. أما المرحلة الأولى فهى مرحلة التعبير الأسطورى الذى يتمثل بصفة خاصة فى الأساطير التى تحكى عن طقوس الميلاد والنضج والوفاة، فلما هبط الإنسان بفكره من السماء إلى الأرض أخذ يمزج بين طقوس البطل الإله والبطل الإنسان، فنشأ عن ذلك حكايات البطل المؤله التى تحتفظ بآثار طقوس الميلاد

والنضج والوفاة، أما المرحلة الثالثة فهى التى يصبح فيها الشكل الذاتى فلكلورا، بمعنى أنه يصبح مادة روائية تتوارث ويضاف إليها كثير من خيال الشعب ومعتقداته، ثم يصقل هذا الفلكلور ويتبلور فى المرحلة الرابعة حينما يتخذ منه القصاص الشعبى مادة لتأليف الشكل الأدبى المكتمل (١٢)

وأما الخاصية الثالثة للسيرة بوصفها حكاية شعبية فتتصل بموضوعها حيث تشير نبيلة إبراهيم إلى توصل الباحثين إلى أن الحكاية الشعبية موضوعها الرئيس هو " تاريخ الأسرة، أو القبيلة، ولا يصور هذا التاريخ الخاص بعيداً عن تاريخ الأمة بوصفها كلاً، فالبطل إذ يصنع تاريخ أسرته يصنع فى الوقت نفسه تاريخ أمته "(١٣) فموضوع السيرة إذن هو بطولة الفرد من خلال أسرة يقود بها الأمة، والربط بين السيرة الشعبية والتاريخ يلمسه كل من تعرض للسيرة الشعبية " فالسير تاريخية فى المقام الأول تعكف على التاريخ لتستخلص مادتها منه، سواء من تاريخ اليمن، كسيرة الزير سالم أو الملك سيف بن ذى يزن، أو تاريخ الأدب الجاهلى كسيرة عنترة بن شداد العبسى، أو تاريخ القبائل العربية كسيرة بنى هلال، أو تاريخ مصر فى عهد المماليك كسيرتى على الزيبق والظاهر بيبرس، والسير الشعبية تحرص على الهدف التاريخى ولا تتحول عنه حتى نهاية السيرة، وأبطالها يتحولون إلى أبطال قوميين.. وبمعنى آخر يتحولون إلى "نماذج بطولية " يضرب بها المثل.. ويقتدى بها فى الشجاعة والبسالة والإقدام والفروسية ونحو ذلك مثل سيرة عنترة" (١٤) على أن سمة التاريخية التى تتميز بها السير الشعبية لا تعنى أننا أمام

حقائق وأحداث تاريخية حقيقية " فإذا كانت السيرة الشعبية تدور حول بطل تاريخى حقيقى وتتناول أحداثاً تاريخية حقيقية، فإن هذا لا يعنى أننا سوف نقرأ فيها تاريخاً بالمعنى التقليدى، أو أننا سنجد فيها صياغة للأحداث التاريخية ولكننا سوف نقرأ فيها صورة وجدانية وعاطفية مليئة بالدلالات الاجتماعية للعصر - أو العصور - التى تتحدث عنها، فالسيرة مثل غيرها من فنون الأدب الشعبى لا تهتم برصد الأحداث والوقائع التاريخية، وإنما ترصد لنا رأى الناس فى هذه الأحداث والوقائع التاريخ (١٥)

من العرض السابق نجد أن ثمة ارتباطاً، بين السيرة والرواية والملحمة، وعند " نبيلة إبراهيم " تأخذ السيرة سمات الحكاية الشعبية، وعند حلمى بدير، وقاسم عبده قاسم يجب التمييز بين السيرة والتاريخ على الرغم من حضور الهدف التاريخى فى السيرة، وعليه فنحن أمام نوع أدبى هو السيرة يجمع بين السمات الآتية : الروائية والملحمية والحكاية والتاريخ .

وعن حضور السمة الروائية فى السير الشعبية نجد أن السيرة تقوم على وجود راو يسرد الأحداث نثراً وليس شعراً، أما الشعر فقد يأتى بوصفه وظيفة فنية على لسان الشخوص فى أغلب الأحيان وعلى لسان الراوى أحياناً .

وقد وضع خورشيد السيرة فى سياق تطور الرواية العربية، وإذا كانت المرحلة الأولى من مراحل تطورها هى مرحلة التجميع التى كرس لها كتاب " فى الرواية العربية عصر التجميع " فإن المرحلة الثانية هى مرحلة الإبداع " التى يظهر فيها القاصون المبدعون الذين

يؤلفون أعمالاً تنبع من ضمير الشعب الذى يعيشون فيه، وتعبر عن هذا الشعب، تعبيراً مباشراً بكل مكوناته.. ومن هنا ظهرت السير الشعبية عملاً إبداعياً، يختار له مؤلفه من القوالب والأبطال ما يلائم القضية التى يدافعون عنها، ثم يقدمون فيها عملاً له تقاليده الفنية المتبلورة الناضجة " (١٦) وتشارك نبيلة إبراهيم فاروق خورشيد فى التاكيد على سمة الروائية فى السيرة عندما تعتبر سيرة الأميرة ذات الهمة عملا روائيا مكتملا، فتقول : " على الرغم من الصلة الوثيقة بين السيرة والتاريخ، فإن السيرة لا تهدف إلى حكاية حوادث حقبة من التاريخ من وجهة نظر الشعب فحسب وإنما تهدف كذلك إلى الجمع بين أشتات هذه الحوادث فى شكل رواية شعبية طويلة ومن ثم ينبغى علينا أن نرى إلى أى حد تعد السيرة مستوفية لخصائص العمل الروائى "(١٧)

وهذه السمة الروائية هى التى شجعت خورشيد على إعادة صياغة هذه السير فى شكل الرواية الحديثة ويمكن الرجوع إلى المقدمات التى صدر بها هذه الأعمال حيث يبدو فيها واعياً بهذه المسألة، و إذا كان خورشيد لا يعد السير الشعبية ملاحم فإنه لا ينفى وجود سمة الملحمة فى هذه السير وإذا كان عبد الحميد يونس يفضل " تسمية هذه السير باسم الملاحم "(١٨) فإن فاروق خورشيد لا يوافقه تماماً على هذا الرأى، ذلك لأن السيرة الشعبية لا تتوفر فيها العناصر الموجودة فى الملحمة مثل تعدد الآلهة والخرافة والصياغة الشعرية، وواضح أن خورشيد يضع الملحمة اليونانية نموذجاً ليقارن السيرة بها، وهذا ما يرفضه باحث حديث فيصر على أن السيرة

ملحمة لها نفس سمات الملاحم اليونانية والأوروبية منطلقاً من تعريف الملحمة عن النحو التالى :" الملحمة عمل قصصى ذو طبيعة مميزة يرصد تحركات عميقة فى النفس أو الأمة ويعبر عنها بأسلوب خاص أسطورى عجائبى فى معظم الأحيان، عاكسا فى تفاصيله عادات تلك الأمة ومعتقداتها وتطلعاتها " (١٩)

وتأسيسا على التعريف السابق وعناصر الملحمة كما يراها عدد من الباحثين المتخصصين، يأتى التطابق بين السيرة الشعبية والملحمة، فأركان الملحمة : البطولة والدين والخوارق والموضوعية والعنصر القصصى وصورة الشعب والأصل التاريخى هى نفس الأركان التى نجدها فى السيرة الشعبية.

ويمضى الباحث فى مجال المقارنة فيكشف عن التطابق بين الوحدات الفنية فى الملاحم والسيرة الشعبية، يقول " لما كانت السيرة الشعبية سيرة بطولية فإننا نقارنها بالملاحم البطولية، بعد أن قارناها بالإلياذة، و أبرز الوحدات فى هذه الملاحم هى الوحدات الفنية التى تنطلق بالبطل الملحمى وهذه أهمها "(٢٠) فيذكر الباحث جمال البطل وقوته وسلاحه وغيرها .

وإذا عدنا لفاروق خورشيد الذى يرفض مقالة أستاذه عبد الحميد يونس فى تسمية السيرة بالملحمة فماذا يقول هنا ؟ لكن الثابت من دراسات خورشيد حول السير الشعبية، أنه يعتبر الملحمة مرحلة فى بناء أحداث السيرة، "ويمر البطل فى السرة الشعبية بالمراحل الفنية التى ذكرناها جميعاً فهو منذ البدء بطل أسطورى وهو فى بداية السيرة بطل درامى يعيش فى قضيته الدرامية المحددة، ثم بعد ذلك

بطل ملحمى تمتزج قضاياه بقضايا أمته، وتأخذ معاركه صورة الشمولية و العمومية بحيث يتم التلاحم فيه بين البطل الفرد والبطل الرمز لهموم الأمة كلها وتدخل فى صراعاته فى هذه المرحلة عوامل مختلفة من الفترة الأسطورية فتدخل الخوارق وقوى السحر والجان لتعلب دورها فى تحديد معارك البطل "(٢١)

فسمة الملحمية فى رأى خورشيد تمثل مرحلة فى حياة البطل الذى تدور حوله السيرة وهى مرحلة تجمع إلى سمة الملحمية سمة الأسطورية والتاريخية أيضاً، مما يجعل البطل أقرب إلى البطل الروائى فى القصة التاريخية " وتمتزج أيضاً (يقصد الملحمية) بالواقع التاريخى الفعلى للمراحل التاريخية التى تدور فيها أحداث السيرة لتقدم بطلا يعكس الواقع التاريخى للمرحلة بكل صراعاته وتطلعاته بحيث يمكننا أن نرى فيه صورة للبطل الروائى المستعمل فى الروايات التاريخية التى تسجل فنيا عصراً بذاته، أو أحداث بلد ما فى ظل ظروف تاريخية معينة " (٢٢)

وعن حضور السمة التاريخية فى السيرة الشعبية، فهناك من يربط بشكل واضح بين السيرة والتاريخ إذ " إن السيرة الشعبية تدور عادة حول بطل تاريخى حقيقى وأحداث تاريخية حقيقة "(٢٣) ولن نبالغ إذا قلنا إن السير الشعبية تعد تاريخاً موازياً للتاريخ الرسمى ،إنه تاريخ يأتى من خلال وجهة نظر شعبية خالصة تلبى حاجات الشعب وتطلعاته نحو البطل المخلص، لذلك فهى تاريخ أكثر صدقاً من التاريخ المدون غالباً من وجه نظر الحكام " فسيرة عنترة أول الأعمال التى عرفها تراثنا الأدبى وأطلق عليها اسم السيرة

وبطلها عنترة بن شداد شخصية تاريخية معروفة ارتبطت بالشعر الجاهلى وبالقصائد المعلقة على الكعبة التى تعتبر قمة الفن الشعرى الجاهلى، كما ارتبطت بالحياة الجاهلية القبلية، لما كان لعنترة بن شداد فارس بنى عبس، دور كبير فيما يذكره التاريخ عن قبيلة بنى عبس وحياتها، والسيرة أيضاً تحكى أحداثاً تقع فى الجزيرة العربية، وما يتاخمها ويقع على حدودها من مواطن وبلدان، وتدور هذه الأحداث كلها فى الفترة الواقعية قبل البعثة المحمدية، وتنتهى أخر أحداث السيرة ببداية عصر النبوة "(٢٤)

أما سيرة الأميرة ذات الهمة فستشغل " حقبة تاريخية تمتد منذ العصر الجاهلى حتى عهد الخليفة الواثق فى أواخر الدولة العباسية فهى من ناحية الزمن تشغل المرحلة التاريخية التى تبدأ بعد انتهاء سيرة عنترة بن شداد "(٢٥) وتكاد سيرة الظاهر بيبرس تكون امتداداً لسيرة ذات الهمة من ناحية الفترة الزمنية التى تعالجها، فحين تنتهى أحداث سيرة ذات الهمة بالخليفة الواثق ذاكرة الأحداث التى تلت وفاته فى عصر المتوكل وظهور الترك كعامل مؤثر فى أحداث الدولة العباسية وفى مقدرات المسلمين، نرى سيرة الظاهر بيبرس تبدأ بذكر المعتصم والواثق والمقتدر، ثم تقفز قفزاً على كل أحداث العصر العباسى الثانى لتصل بنا إلى بداية حكم الأيوبيين لمصر وهى تقدم على هذا القفز دون إحساس بالفرق الزمنى الكبير بين نهاية حكم المتوكل وبدء الدولة الأيوبية، بل تورد حديثها وكأن هذه الدولة نشأت فى ارتباط تاريخى تام بحكم المقتدر بالله "(٢٦) وهكذا تستمر السير الشعبية لتعالج كل منها حقبة تاريخية معينة،

فبعد سيرة الظاهر بيبرس تأتى سيرة على الزيبق، ثم سيرة سيف بن ذى يزن، والسيرتان الأخيرتان تعالجان أحداثاً تقع فى العصر المملوكى أو تكون صدى لها كما فى سيرة سيف بن ذى يزن .

إن هذا التوازى بين التاريخ الحقيقى والسير الشعبية، يجعلنا نفترض أن السير الشعبية نص واحد، أو مجموعة مترابطة من النصوص يجمعها هدف معين هو التعبير عن تطلعات الشعب العربى ومشاكله الداخلية والخارجية، وهذا لم يمنع أن تكون لكل سيرة قضيتها الإنسانية الخاصة مما يرتفع بالسيرة إلى مرتبة الأعمال الخالدة، ولعل هذا الذى جعلها جديرة بالقراءة حتى الآن، وسنعالج فيما بعد خصائص السيرة من حيث المضمون، ولكن قبل ذلك يجب أن نقف عند أبرز الخصائص الشكلية للسيرة الشعبية .

– وأول هذه الخصائص أنها – أى السيرة – سرد حكائى كتبت بالنثر المسجوع الذى كان سائداً إبان كتابتها فى العصر المملوكى، وربما كان هذا النثر المسجوع ملائماً لحال المستمعين، فهو أقرب إلى الإيقاع الشعرى الذى يجذب المستمعين إليه، وقد التفت بعض المستشرقين إلى هذه الخاصية، تقول شيدفار " وثمة خاصية مهمة لها هى استعمال النثر المسجوع فى كل النتاج أو جله "[٢٧] ويختلف السجع فى الرسائل والمقامات حيث إن النثر المسجوع خال من المحسنات والتلاعب اللفظى، أما دوره فى السيرة " فيسهم فى خلق موسيقى داخلية ويلعب فى الوقت نفسه دوراً مهما باعتباره تقنية فى أسلوب الرواية الشفهية تساعد على التذكر "[٢٨]

– وثانى هذه الخصائص غزارة المقطوعات الشعرية والقصائد

أحياناً، سواء على لسان الشخصيات داخل السيرة، أم على لسان الراوى الشعبى، وتتسم هذه المقطوعات فى الغالب "بالطابع التصويرى التوضيحى، ولكنها أحيانا تحفز وتنشط حركة رواية الحكاية "(٢٩)

وقد وجد فاروق خورشيد أن " الشعر فى السيرة الشعبية أداة من أدوات القاص ووسيلة من الوسائل الفنية التى يلجأ إليها لجوء الروائى المعاصر إلى الحوار أو المونولوج الداخلى ليعينه فى إكمال الصورة المتخيلة وفى بعث الحياة فى العمل الفنى الروائى، وليس الشعر بهذا هو كل العمل بل هو بعض العمل وأداة من أدواته "(٣٠) ثم أجمل وظائف الشعر بوصفه أداة من أدوات الراوى فى النقاط التالية : -

١- وصف الشخصيات وخاصة النسائية فيها .

٢- وصف الأحداث وخاصة المتحركة المتلئه بالصور .

٣- وصف الأماكن ذات الصبغة الخاصة والأهمية الخاصة .

٤- التعقيب على الأحداث وبلورة التجربة فى الحكمة الشعرية العربية المعروفة .

٥- تلخيص الأحداث عند نهاية مرحلة وبداية مرحلة، أو عند نهاية حدث له أهمية ومغزى "(٣١)

- وثالث هذه الخصائص الفنية التى تميز السيرة هو غلبة الحوار والكلام العامى، وهى خاصية تقترب بالسيرة من الأدب الواقعى إلى جانب أن المتحدث بهذه العامية غالباً ما يكون من الطبقات الشعبية القريبة من ذوق المتلقى، أما الحوار فيلعب " دوراً مهما فى بناء

السيرة الشعبية حيث يتميز الأدب المنطوق عموماً بما يحتوى عليه من حوارات وأحاديث " (٣٢)

- ورابع هذه الخصائص، هذه الكمية الكبيرة من القصص المضافة والمشاهد المتكررة و " يعد التكرار سمة من سمات الأدب المنطوق بصفة عامة والسير الشعبية بصفة خاصة "(٣٣) ويأخذ التكرار شكل المقاطع المتكررة غالباً، تقول شيدفار " والخاصية المميزة لمؤلفات نوع السيرة الشعبية هى أن نصها كأنما هو مؤلف من مقاطع غير كبيرة كل مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة وهذه المقاطع من السهل تمييزها لأنها تستهل بالعبارات الختامية للمقطع السابق أو تروى خلاصة حوادثه وكثيراً ما يكون لها ما هو بمثابة " العنوان " للفصل، ويبدأ المقطع عادة بعبارة " قال الراوى يا سادة يا كرام ..." ونحن نشير إلى هذه الخاصية فى التأليف لكونها تجعل من الممكن القيام بلا نهاية عمليا بتقسيم السيرة أو الإضافة إليها من شتى العناصر وفق متطلبات جمهور المستمعين ."(٣٤)

أما فيما يخص الخصائص المضمونية للسيرة الشعبية، فيضع خورشيد - وهو من أكثر الباحثين حديثاً عن مضمون السيرة - الحقائق التالية عن السيرة مما يجعلها جديرة فى رأيه للدخول إلى ميدان الأدب، بوصفها نوعاً أدبياً قائماً بذاته :

١) وجود المضمون الاجتماعى العام وراء كل عمل على حدة بمعنى أن كل سيرة من هذه السير إنما كتبت للدفاع عن قضية مهمة من القضايا العادلة للشعب العربى فى ظرف من ظروف حياته .

٢) وجود المضمون الفنى أو القضية الإنسانية العامة وراء كل موضوع من هذه الموضوعات .

٣) ترابط العمل من الصفحة الأولى حتى الصفحة الأخيرة لا فى الموضوع فحسب وإنما فى نماء الشخصيات وتطور هذه الشخصيات تطوراً طبيعياً مع الزمن ومع الأحداث .

٤) وضوح الشخصيات الرئيسة، بحيث تمثل كل منها موقفاً إنسانياً محدداً وبحيث يخدم هذا التحديد العمل من ناحية الموضوع ومن ناحية المضمون معا "(٣٥)

واضح أن خورشيد فى الحقائق السابقة عن السيرة يجمع بين الخصائص الشكلية والخصائص المضمونية لها، وإن غلب عليها الأخيرة، وهذا ما أخذه عليه أحد الباحثين، إذ يرى أن الحديث عن خصائص المضمون للسيرة " مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدارسة التى تعتمد بشكل خاص على جانب المحتوى أو المضمون كما تقدمه لنا الدراسات العربية التقليدية حيث ينصب الاهتمام على الشروط التاريخية للنص وإعطاء فكرة عن محتوياته وأفكاره مع إلقاء الضوء على أهم الأحداث والشخصيات والانتهاء بتقييم النص والكشف عن مضمونه القومى والإنسانى وبعض عناصره الفنية "(٣٦)

على الرغم من هذا فإن هذه الحقائق التى توصل إليها خورشيد عن السيرة الشعبية، تعد - فى رأينا - جهداً مهما تكتمل به الخصائص الفنية للسيرة الشعبية، لتشمل جانبى الشكل والمحتوى وهذا ما كنا نهدف إليه فى الأخير .

ثالثا - فاروق خورشيد واستلهام السيرة الشعبية فى إطار

التعالق النصى :

شاعت فى ربع القرن الأخير، مصطلحات تتعلق بالتراث وكيفية الاستفادة من الأعمال الأدبية الحديثة، شعراً أو نثراً، مثل استدعاء التراث واستلهام التراث وتوظيف التراثى وأثر التراث وغيرها من المصطلحات القريبة من هذا الحقل .

غير أنه فى العقد الأخير بدأ يظهر مصطلح آخر، أخذ يحل تدريجيا محل كلمة تراث ألا وهو مصطلح " التناص " وعلى الرغم من قدم هذا المصطلح فى النقد الأدبى لدى الغرب، حيث بدأ يظهر لأول مرة على يد باختين (١٩٢٩) ثم بصورة أوضح عند جوليا كريستيفا، التى تخلت عنه فيما بعد، ولكنه ينمو ويتطور فى كتابات رولان بارت، وجيرار جينيت وريفاتير، أما فى النقد العربى فيمكن القول إن جذور التناص كمفهوم راسخة فى النقد العربى القديم من خلال مبحثى الاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية فى القرن الرابع مباحث الهجرى، لكن المصطلح لم يظهر بمفهومه العربى إلا فى الخمس عشرة سنة الأخيرة على وجه التقريب، عندما أصدر محمد مفتاح كتابه " تحليل الخطاب الشعرى - إستراتيجية التناص، ثم أتبعه بكتاب آخر هو " دينامية النص " مستفيداً فى الأخير من نظرية النص عند بارت ومطوراً لمفهوم التناص، ثم انتشر بعد ذلك هذا المصطلح فى جميع أرجاء الوطن العربى تقريباً، سواء فى الدراسات الجامعية أم فى المقالات النقدية، ونحن هنا لا نؤرخ لمصطلح التناص، لأن ذلك ليس هدفنا فى هذه الدراسة، بل نستخدم مصطلح لن التناص، ولكننا سنعتمد مصطلحا آخر يعد أشمل من التناص هو "

التفاعل النصى " مستفيدين فى ذلك من دراسات سابقة فى هذا المجال .

فى التفاعل النصى يمكن أن نميز أشكالاً ثلاثة له، وهى : -

١- التفاعل النصى الذاتى : عندما تدخل نصوص الكاتب فى تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا .

٢- التفاعل النصى الداخلى : حينما يدخل نص الكاتب فى تفاعل مع كتاب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

٣- التفاعل النصى الخارجى : حينما تتفاعل نصوص الكاتب الواحد مع نصوص غيره التى ظهرت فى عصور بعيدة "(٣٧)

وروايات فاروق خورشيد تندرج تحت الشكل الثالث من أنواع التفاعل النصى حيث تتفاعل روايات الكاتب - موضوع هذا الفصل - مع نصوص غيره فى عصورها البعيدة، أى مع السير الشعبية، وهذا الشكل الثالث هو ما يسمى بالتناص الخرجى عند سيزا قاسم، و إن أدخلت معه أيضاً التفاعل النصى الداخلى، تقول " ونعنى بالتناص الخارجى العلاقة التى تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص أدبية كانت أو غير أدبية، لغوية كانت أو غير لغوية، فإننا ندخل فى التناص علاقة الفنون بعضها بعض "(٣٨)

وهذه العلاقة بين النصوص الحالية والنصوص السابقة فى التفاعل النصى الخارجى تأخذ أشكالاً متعددة، فقد تكون العلاقة جزئية، وقد تكون العلاقة كلية، وقد تكون على مستوى اللغة، أو على مستوى الفكر وهكذا يقترب مفهوم التناص من المصطلحات العربية

القديمة فى هذا المجال كالاقتباس والتضمين وبعض أبواب السرقات.

ولما كانت نصوص فاروق خورشيد تأخذ فى علاقتها بالنصوص القديمة شكلا محدداً، كان لا بد من التوضيح، فالتفاعل هنا يأخذ شكلاً محدداً، إذ ينطلق الكاتب من نص سردى قديم محدد الهوية (السيرة الشعبية / سيرة ابن هشام) وعبر الحوار أو التفاعل معه يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذى ظهر فيه النص، فهنا نص محدد يتعلق بنص آخر محدد، كما نرى فى الشكل التالى :

النص السابق (القديم)	النص اللاحق (الجديد)
١- سيرة سيف بن ذي يزن	- سيف بن ذي يزن
٢- سيرة سيف بن ذي يزن	- مغامرات سيف بن ذي يزن
٣- سيرة علي الزيبق	- علي الزيبق
٤- سيرة علي الزيبق	- ملاعيب علي الزيبق
٥- سيرة الظاهر بيبرس	- حفنة من رجال
٦- السيرة النبوية	- الزهراء

ويمكن للمتأمل فى علاقة النصوص الروائية الحديثة بالتراث السردى القديم سواء سيرة شعبية أم غير ذلك، حصر هذه العلاقة

أو العلاقات – إذا شئنا الدقة – فى شكلين لا غير، كما يرى الباحث العربى سعيد يقطين، وذلك على النحو التالى : –

١– الانطلاق من نوع سردى قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم فى الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكى الوقائع وما شابه هذا، كما نجد فى رحلة ابن فطوطة ورسالة فى الصبابة والوجد وتغريبة بنى حتحوت والوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل وحدث أبو هريرة قال .

٢– الانطلاق من نص سردى قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار والتفاعل النصى معه، يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذى ظهر فيه النص"[٣٩]

وقد وجدنا أن روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصل تندرج تحت الشكل الثانى، حيث الانطلاق – كما أوضحنا سابقاً – من نص سردى قديم هو السيرة الشعبية، إلى إنتاج نص سردى جديد هو الرواية .

وقد بدأت هذه الانطلاقة فى التفاعل بين النص الجديد والنص السردى القديم عند فاروق خورشيد منذ عام ١٩٦٣ عندما أصدر أول رواياته فى هذا السياق سيف بن ذى يزن ،ثم استمرت فى أعمال أخرى كان آخرها ملاعيب على الزيبق فى مارس ١٩٩٠،

ونظراً لاتساع الرقعة الزمنية التى أنتجت فيها هذه النصوص فإنه لا يمكن إغفال عامل الزمن، ومن ثم طرح التساؤل التالى : هل وقف خورشيد عند نظرية واحدة للتراث ؟ وهل اختلفت نظرته من عمل إلى آخر ؟ وهل ثمة تطور فى هذه النظرة إلى التراث ؟ وقد اتضح لنا من خلال القراءة المتأنية لأعمال الكاتب، كذلك من خلال تصريحات الكاتب التى حرص على ذكرها فى مقدمات هذه الأعمال أن ثمة تطوراً فى هذه النظرة، كما سيتضح لنا عبر فحص العلاقة بين النص الحديث والقديم أو اللاحق والسابق، كما سنرى فى التحليل .

ولكى نكون أكثر دقة فى تحديد مفهوم التفاعل النصى الذى سنعتمد عليه فى التحليل، فإن علينا أن نرجع إلى جيرار جينيت، حيث يقف عند نوع خاص من أنواع التفاعل النصى يسميه التعلق النصى (وهو النوع الذى ينطبق تماماً على العلاقة التى يقيمها فاروق خورشيد مع التراث السردى فى رواياته، فيعرف جيرار جينيت التعلق النصى (HY Perexlualite) بأنه يوجد حيثما يتم تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة "(٤٠) وذلك على اعتبار أن التفاعل النصى الذى أشرنا إليه سابقاً، عام وخاص فالعام شامل ويتسع لمختلف أجناس النصوص وأنواعها وأنماطها ويظهر من خلال أنواعه الثلاثة :

المناص :(بنية نصية متضمنة فى النص كما هى)

المتناص (بنية نصية يعلق بواسطتها)

الميتانص (بنية نصية ومتداخلة مع بنية أخرى) .

أما الخاص فهو ما يمكن أن نطلق عليه باطمئنان التعلق النصى

" لأنه يتجسد من خلال العلاقة بين نصين محددين، أولهما سابق، والثانى لاحق " [٤١] على أن التفاعل فى حالة التعلق النصى يتحقق بمختلف أنواع التفاعل العام، وبحسب هيمنة أحد أنواع التفاعل النصى العام نحدد علاقة النص اللاحق بالسابق (المتعلق به) ولما كانت الأنواع ثلاثة فإن العلاقات لا تخرج عن ثلاث علاقات نقدمها على وجه التقريب على النحو التالى فى ارتباطها بنوع التفاعل النصى العام .

التفاعل النصي العام	التفاعل النصي الخاص
- المناص	- المحاكاة
- المتناص	- التحويل
- الميتا نص	- المعارضة

فالنص اللاحق (المتعلق) يسعى عن قصد فى علاقته التى يقيمها مع النص السابق (المتعلق به) إلى محاكاته والسير على منواله، أو تحويل هذا النص السابق إلى صيغة أخرى مختلفة أو معارضة للنص السابق سواء عن طريق التشويه أم سلب القيم .

وبناء على ما سبق فإنه فى إطار مفهوم "التعلق النصى " بوصفه نوعاً خاصا من التفاعل النصى يستفيد من أنواع التفاعل الأخرى، يمكن دراسة أعمال فاروق خورشيد التى اعتمد فيها التراث السردى القديم المتمثل هنا فى السير الشعبية .

وكما قلت سابقاً، نحن مع فاروق خورشيد فى رواياته إزاء علاقة خاصة جداً ومحددة بالتراث القديم، فثمة نص قديم (سابق) وجديد

(لاحق) وقد مرت هذه العلاقة بثلاث مراحل نجملها على النحو التالى:

١- المرحلة الأولى : يعيد فيها المؤلف صياغة النص القديم من خلال محاكاة هذا النص، أى تقديمه كما هو ولكن فى قالب جديد هو الرواية، فهو أقرب إلى التلخيص أو على حد قول خورشيد " صياغة جديدة " والعلاقة المهيمنة هنا فى إطار التفاعل النصى و(التعالق النصى) علاقة المحاكاة، ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان سيف بن ذى يزن – على الزيبق . (١٩٦٢ ، ١٩٦٧)

٢- المرحلة الثانية : يحاول خورشيد أن يتحرر من علاقة المحاكاة أو إعادة الصياغة قليلاً سواء على مستوى الشكل أم المضمون، مستفيداً من علاقات التفاعل النصى المختلفة المحاكاة والتحويل والمعارضة معاً، فلم يعد العنوان مطابقاً للنص القديم من ناحية، ولم تعد الصياغة حرفية له من ناحية أخرى، بل استثمار تيمة رئيسة منه، مثل تيمة " المغامرات "فى سيف بن ذى يزن، وتيمة " الملاعيب " فى على الزيبق .

وفى هذه المرحلة أيضا سنجد توازنا بين الأبعاد التراثية والأبعاد الحضارية، ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان أيضا هما " مغامرات سيف بن ذى يزن " ١٩٦٧ " وملاعيب على الزيبق ١٩٩٠ " .

٣- المرحلة الثالثة : فى هذه المرحلة لسنا أمام إعادة صياغة أو محاكاة للنص القديم، بل إن المؤلف لم يشر مطلقا إلى النص القديم، وعلينا نحن أن نكتشف هذه العلاقة، فالرؤية هنا ليست تسجيلية كما

فى المرحلتين السابقتين، بل يمكن القول إنها رؤية تعبيرية -Expre siomism " تحاول استبطان الواقع والالتفاف حوله والبحث عن أثره لا عن مظاهره(٤٢) وهنا لن يهيمن النص القديم على النص الجديد، ومن الأعمال التى تدخل تحت هذه المرحلة روايتان (حفنة من رجال و الزهراء فى مكة) وسنقف فى تحليلنا النقدى عند رواية واحدة من كل مرحلة للكشف عن طبيعة التعالق النصى فيها، وكيف وظف خورشيد التراث السردى القديم لإنتاج رواية حديثة .

فمن المرحلة الأولى نقف عند رواية سيف بن ذى يزن وكيف تعالقت مع سيرة "الملك سيف بن ذى يزن " ومن المرحلة الثانية نقف عند ملاعيب على الزيبق وكيف تعالقت مع سيرة على الزيبق، أما فى المرحلة الأخيرة فنقف عند (حفنة من رجال) وكيف تعالقت مع سيرة " الظاهر بيبرس " وقد حكمنا فى الاختيار السابق عاملان: الأول عدم التكرار والثانى الإيجاز، غير أن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى الأعمال التى لم نقف عندها فى التحليل .

المرحلة الأولى :إعادة الصياغة وغلبة الأبعاد التراثية :

أ - النص السابق (المتعلق به) سيف بن ذى يزن

إن كنا قد تحدثنا من قبل عن السيرة الشعبية بوصفها نصاً تراثياً ونوعا أدبياً له خصائصه الفنية، فإن ذلك لا يحول دون القول إن لكل سيرة من سيرنا الشعبية سماتها المميزة التى تجعلها مختلفة عن السير الأخرى، وأهم ما يميز سيرة " سيف بن ذى يزن "، " أن نصيبها من الأسطورة والأحداث الخارقة أكبر من نصيب غيرها من السير "(٤٣) لذلك فهى حافلة بـ " أحداث ممعنة فى الخيال ضاربة

فى عالم الأسطورة المليء بالغرائب والخوارق " [٤٤] كما أنها تتميز بثرائها السردى المتمثل فى اتساع الزمان والمكان وتنوع الحوادث والشخصيات وهو ما أثار الدكتور حلمى بدير فأخذ على الأدب الحديث قلة الاهتمام بهذه السيرة وضآلة الاستفادة منها " ومع أن هذه السيرة تعد أهم السير الشعبية فإنها لم تلق كثير قبول من الأدب الحديث يستلهمها فى مضامينه المستحدثة "اللهم إلا محاولة محمد فريد أبو حديد

فى راوية" الوعاء المرمرى" ١٩٤١، و محاولات فاروق خورشيد فى صياغتها صياغة جديدة "[٤٥]

ومن حيث الحجم تقع سيرة سيف بن ذى يزن فى أربعة مجلدات يصل عدد صفحاتها جميعاً إلى (٢٠٣٦) صفحة من القطع المتوسط (طبعة قصور الثقافة) وعظم الحجم هنا مبعثه اعتماد الراوى الشعبى فى هذه السيرة على مبدأين فى السرد هما التكرار والتراكم، فالحدث تعاد روايته أكثر من مرة على لسان شخوص عديدة، أما التراكم فيأتى من إغراق السيرة فى عالم الأسطورة والخيال ومن ثم كثرة الأحداث وتنوعها .

ومن حيث المحتوى (المضمون) فتنطلق السيرة من وظيفة مركزية محددة تتلخص فى جملة واحدة وهى أن الملك سيف بن ذى يزن ينفذ دعوة نوح عليه السلام، ومضمون دعوة نوح عليه السلام كما تفصله السيرة فى البداية وفى ثنايا السيرة فيما بعد " ... أنه كان فى قديم الزمان نبى يقال له نوح (عليه السلام) فأمر قومه أن يتبعوه فى قوله وأمره ونهيه، فخالفوه فدعا عليهم، فنزل من السماء مطر ونبع من

الأرض ماء وقطر، فأغرقهم جميعا ... ونجا هو ومن تبعه، ففى يوم من الأيام نام فى القيلولة، وأولاده سام وحام جلوس عنده، فهب الهواء على نوح، فانكشفت عورته لأجل بيان سره وقصته، فتقدم سام وغطى عورة أبيه، فلما نظر حام عورة أبية لم يستره وضحك عليه، فانتبه نوح من منامه فوجد الولدين يتشاجران ويتخاصمان ... وجد حاما مبتسما فقال لهما مالكما تتخاصمان، وما الذى أنتما فيه، فذكر له ولده سام وما وقع من أخيه حام وكيف ضحك على كشف عورته ولم يستره، (قال الراوى)، فنظر نوح إلى ولده حام وهو مغضب ودعا عليه وهو مجاب الدعوة وقال له سود الله وجهك ونسلك وجعل نسلك وذريتك خداماً وعبيداً لذرية أخيك سام من أمك وأبيك "[٤٦] فصلنا مضمون هذه الدعوة لأنها تشى بالصراع الذى تقوم عليه الأحداث فى السيرة، فالصراع سيكون بين العرب الذى يمثلهم سيف والحبش والسودان أعدائه، على أية حال ما يعنينا هنا أن هذه الوظيفة المركزية هى " التى سيتحرك الحكى بمقتضاها ويتكلف بملئها وإبراز كيفية تحققها ,أى النص بكامله سيبنى على هذه الوظيفة، ويأتى تأويلا لها وتجسيدا لدعواها "[٤٧]

على أن الذى يجب أن ننتبه له أن النص السابق (المتعلق به) ليس سيرة سيف بن ذى يزن بكاملها، إن المتعلق به هنا بالتحديد المجلد الأول من السيرة، وبالضبط من بداية السيرة أول صفحة ٥٣٦ (طبعة قصور الثقافة، المشار إليها) على مستوى الأحداث من ميلاد سيف إلى قتل أمه قمرية وتنصيبه ملكاً مكانها يجلس حوله أولاده الثلاثة نصر ومصر ودمر، وسنلاحظ أن الأحداث المذكورة تمثل

وحدة بنائية محكمة، إذ يقوم البناء على الصراع بين قمرية وسيف يحسم فى النهاية لصالح الأخير، على أن قمرية هنا تمثل جانب الحبشة أعداء الإسلام، أما سيف فيمثل العرب والإسلام .

وإذا كانت هذه البنية الحكائية المشار إليها آنفا، تمثل جزءاً من بناء السيرة الكامل، فإنها تمثل كلا أيضا، حيث يمكن أن تتفرع إلى بنيات حكائية صغرى تمثل فى مجموعها ترابط هذه البنية وهى على الترتيب :

١- وحش الفلا يعشق شامة
٢- سيف سام ولوح عيروض
٣- وادى الغيلان ووادى الطوادان .
٤- أرض السحرة وفج النار
٥- بستان الحكماء
٦- قمرية تستنجد بملك الصين .

وهذه البنيات الحكائية تقع بين الإرهاص بميلاد سيف ولحظة ميلاده وبين لحظة وفاة قمرية.

ولعل خورشيد كان واعياً بهذا البناء، عندما قال فى تقديمه للجزء الثانى من روايته " وقد وقفنا بالسيرة عند مرحلة متكاملة تنتهى بها بالفعل مرحلة من مراحل البطل ومراحل السيرة، وتحل فيها القضية الأساسية التى تصحب البطل، كما تحقق فيها أهم النتائج التى وضعت لتحقيقها، وتتفاعل عندها أدواتها كاملة ليصبح بعد هذا بطلاً ملحمياً قد تم التعرف عليه وعلى ملامحه المحددة الواضحة "(٤٨)

إذن فخورشيد يقف عند المرحلة التى تسبق المرحلة الملحمية وهى

ما يدعوه مع الدكتور محمود ذهنى فى كتابهما المشترك عن السيرة الشعبية (فن كتابة السيرة الشعبية) بمرحلة التكوين (الدرامية)

نلخص مما سبق فى تقديمنا للنص السابق (المتعلق به) أنه يتميز بما يلى :

١- ينطلق من وظيفة مركزية محددة : دعوة نوح التى يوكل بتنفيذها سيف مما يحقق وحدة الترابط.

٢- وفرة الغرائب والعجائب والأساطير فى الأحداث .

٣- بنية الإطناب فى الأحداث القائمة على التراكم والتكرار .

٤- الوقوف بالأحداث عند مرحلة محددة من مراحل السيرة وهى هنا مرحلة التكوين (المرحلة الدرامية فى حياة البطل) .

ب - النص اللاحق (المتعلق) رواية سيف بن ذى يزن

نشر فاروق خورشيد رواية سيف بن ذى يزن لأول مرة عام ١٩٦٣، فى سلسلة روايات الهلال فى العددين ١٧٥، ١٦٧ على التوالى، ويلفت النظر هنا ما يدعى بالمناصات الخارجية التى تؤكد هذا التعالق أو العلاقة بين نص خورشيد وسيرة سيف بن ذى يزن، المناص الخارجى كما يحدده سعيد يقطين " هو النص الموازى الذى يكتبه الروائى على هامش نصوصه وبشكل مستقل عنها، مجلياً طريقته فى الإبداع الفنى وفهمه له "[٤٩] مثل العنوان الرئيسى والعناوين الجانبية والمقدمات والملاحق والهوامش وغيرها .

يأخذ المناص الخارجى عند خورشيد شكلين يتمثل الأول فى العنوان والثانى فى التقديم للنص (الرواية) .

١- العنوان :

تشترك الرواية (النص اللاحق)، والنص السابق (السيرة) فى العنوان، فعنوان السيرة " سيرة الملك سيف بن ذى يزن " وعنوانه فى الرواية (سيف بن ذى يزن ، فالمحذوف هنا كلمتا " سيرة الملك " مما يشى بالتطابق بين النصين على أن التأكيد على التطابق يتم من وضع عبارة " صياغة جديدة " تحت اسم المؤلف مباشرة الذى يأتى أسفل العنوان .

٢- التقديم :

يحرص خورشيد على القيام بكتابة مقدمة للرواية، بل إنه يكتب مقدمتين، واحدة للجزء الأول والثانية للجزء الثانى، هذا بالإضافة إلى تلخيص للجزء الأول يسبق نص الرواية فى جزئها الثانى .

والمناص الخارجى هنا يتسم بطبيعة نقدية من ناحية وتفسير وتبرير لما قام به المؤلف فى هذه الرواية، فهو يكشف عن وعى نقدى بالسيرة الشعبية وقيمتها ومضمونها إذ " إننا نستطيع أن نجد بسهولة قضية معينة وراء كل سيرة "(٥٠) وبالنسبة لسيرة سيف فإنها تدافع عن الساميين ضد الحاميين " وتغلف هذه القضية العنصرية الخطيرة بأغلفة روائية بارعة "(٥١) كما أن السيرة يمكن أن تعكس قضايا معاصرة مثل قضية القومية، إلا أن سيرة " سيف بن ذى يزن " تعنى بقضية قومية أخطر بكثير من مجرد التعرض للحروب بين الأحباش والعرب، ذلك أنها كتبت فى فترة اشتد فيها وضوح الحاجة إلى مفهوم يجمع شمل أبناء المنطقة العربية كلهم تحت لواء واحد فى مواجهة التهديد الخارجى الدائم الملح .وتعكس

هذه السيرة - كما تفعل كل السير الشعبية على الإطلاق - هذه الرغبة فيما تقدم من تفسيرات نفسية وتاريخية وأيديولوجية بل ومنطقية، لترابط أبناء المنطقة جميعاً "[٥٢]

أما عن القيمة الفنية للسيرة فإنها " واحدة من مجموعة السير الشعبية التى تمثل لوناً من ألوان الأدب القصصى العربى "[٥٣] وهى تبطل الدعوة القائلة بخلو الأدب العربى من القصة " وتقديم السير الشعبية كأعمال فنية جديدة بالقراءة، ثم بالدراسة، هو الرد الوحيد على من يردد أن أدبنا العربى وتراثنا الفنى قد خلا من فن القصة خلوا تاماً "[٥٤]

أما ما قام به خورشيد فى الرواية هنا، فهو نفسه ما يقوم به أى راو من رواة السيرة الكثيرين، فليس خورشيد غير واحد من رواة السيرة، فهو راو معاصر يراعى ذوق العصر والمتلقى، على أنه فى ذلك كان ملتزماً بأصل السيرة بقدر الإمكان يقول فى ختام مقدمة الجزء الأول :

".. نقدمها لك ملتزمين الأصل الذى تناقله الرواة بقدر الإمكان حتى ليمكننا أن نقول إن كل ما تم من تغيير هو إدخال الفن الروائى المعاصر فى تقديم العمل نفسه، وما يبيحه هذا الفن من حرية فى السرد أو استعمال للحوار أو استخدام للمونولوج الداخلى فى جلاء معالم الشخصيات وربط الأحداث.. وقد كان مبررنا فى هذا أن هذه السير قدمت فى كل عصر بحسب فهم الراوى لروح العصر ونفسية المتلقين، وليس فيما فعلنا بجديد على هذه السير التى تكاد شخصيتها الأصلية تتوه فى ضمير التاريخ "[٥٥] وكأنى بفاروق

خورشيد قد نسى أنه يكتب رواية حديثة، فظن أنه يعيد رواية سيف بن ذى يزن من جديد، ويعود خورشيد فى مقدمة الجزء الثانى ليؤكد ذلك أيضاً " وقد حاولنا – قدر الطاقة – أن نحافظ على روح النص الأصلى وأحداثه، كاملة كما حاولنا أن نحافظ أيضاً على أسلوبه فى التناول والعرض "(٥٦)

ومع ذلك سنلاحظ أن خورشيد يحذف من غلاف الجزء الثانى عبارة " صياغة جديدة " التى قرأناها فى الجزء الأول .

على أية حال تكشف لنا هذه المناصات الخارجية سواء فى العنوان أو التقديم (*) عن وعى بقيمة التراث الشعبى وبخاصة سيرة سيف بن ذى يزن، كما أن هذه المناصات وهو الأهم تقربنا من النص الروائى فتساعد على فهمه وتحليله من خلال الكشف عن طبيعة التعلق النصى بالنص السابق (السيرة الشعبية) ووسائل هذا التعلق .

وتكاد المناصات الخارجية التى توقفنا عندها سابقا أن تحدد نوع العلاقة بين النص اللاحق (الرواية) والنص السابق (السيرة) فخورشيد فى روايته لا يعارض سيرة سيف أو يسخر منها أو يشوهها أو يسلب قيمها، بل على العكس من ذلك هو يعيد صياغتها ويلتزم بمضامينها وأحداثها وأسلوبها فى التناول والعرض " وهدفنا من هذا كله هو أن تصبح السيرة كاملة غير منقوصة " "(٥٧)

إذن فالعلاقة النصية مع سيرة سيف قائمة على المحاكاة فى المقام الأول ثم التحويل فى المقام الثانى، لأن السيرة الشعبية، والرواية تنتميان إلى فن واحد هو الفن القصصى، ويمكن رصد

هذه العلاقة النصية (التفاعل بين النصين) فى المستويات التالية :

أ ـ الشكل السردى :

يقوم البناء السردى فى السيرة (النص السابق) على راو خارجى يقف خارج الأحداث غير مشارك فيها، يقوم بمعظم عمليات السرد وقد يترك لبعض الشخصيات أن تروى بنفسها أو تعيد ما رواه هو من قبل مما يزيد من تراكم الأحداث وتكرارها، والتكرار قد يأتى أيضا من خلال تلخيص الأحداث شعراً، على أن التراكم فى الأحداث يأخذ شكل البناء المتتابع غالباً، ولا عودة إلى الماضى، إلا كوسيلة فنية لتذكير المتلقى أو ربط الأحداث الكثيرة .

وعلى الرغم من أن فاروق خورشيد يكتب (رواية حديثة) أو نوعاً أدبياً جديداً، فإن البناء السردى عنده لا يختلف كثيراً عن بناء السيرة، فثمة راو خارجى أيضا يقف خارج الأحداث، يقوم بمعظم عمليات السرد، غير أن هذا الراوى الخارجى لا يضطر أن يمسك بكل خيوط السرد فلا نجد على لسانه عبارات مثل " أما الملك سيف " أو " يا سادة يا كرام "أو " وأما ما كان من.. " وغيرها التى ترد فى نص السيرة الشعبية ، وبديلاً عن ذلك يعطى حرية للشخوص فى التحاور مع بعضها البعض دون أن يتخلى عن توجيه الحوار، فكل عبارة حوارية مسبوقة بقال فلان.. فعلى سبيل المثال نقرأ الحوار التالى بين الملك سيف أرعد ووحش الفلا :

" ... والملك سيف أرعد يتأمل وحش الفلا " ثم قال له :

– أتعرف يا فتى إلى أين تسير أنت والملك " أفراح " وسعدون الزنجى ؟

– نسير يا مولاى إلى الملكة قمرية

فابتسم سيف أرعد وهو يقول

– وهل تقدرون على هزيمتها ودك مدينتها "(٥٨)

وتوجيه الحوار بلفظ قال أو يقول يتأتى من هيمنة النص السابق على النص اللاحق " الرواية " ويؤكد هيمنة النص السابق فى شكله السردى، أيضا قلة السرد المشهدى (الحوار الخارجى بين الشخوص) بالنسبة للسرد الخطى على لسان الراوى .

وعلى الرغم من أن خورشيد كان واعياً أو حريصا على إعادة صياغة النص السابق فإنه مع ذلك لا يخضع خضوعا تاماً لشكله السردى، فهو يتخلص من مأزق تراكم الأحداث وتكرارها الضرورى أحياناً كما أشرنا للقيام بعملية الترابط وتذكير القارئ، فيلجأ إلى تقسيم الرواية إلى فصول واضعاً عناوين محددة دالة على مضمونها، كذلك يقسم الرواية قسمين واضعاً عنواناً محدداً أيضا لكل قسم:

القسم الأول : وحش الفلا

القسم الثانى : الأم والابن

إن وضع العناوين سواء للفصول أم للأقسام من سمات الرواية الحديثة من ناحية، ويعمل على حل مشكلة التراكم السردى فى النص السابق من ناحية أخرى، إضافة إلى ما سبق نجد أن راوى خورشيد فى النص اللاحق لا يلجأ إلى التكرار سواء على المستوى النثرى، أم على المستوى الشعرى، ويبدو ذلك واضحاً فى خلو رواية خورشيد تماماً من الشعر وصغر حجمها بالنسبة للنص السابق

(المتعلق به) إذ يقع هذا النص فى ٥٣٦ صفحة من القطع المتوسط على حين يقع النص اللاحق فى ٣٠٠ صفحة من القطع المتوسط أيضاً .

لا يلجأ خورشيد فى النص اللاحق إلى المونولوج الداخلى أو تيار الوعى أو التذكر مما يؤكد خضوعه التام للنص السابق، وبناء عليه يمكن القول إن رواية سيف بن ذى يزن على مستوى الشكل الفنى أقرب إلى الرواية الكلاسيكية منها إلى الرواية الحديثة، ولعل خورشيد فى هذه المحاولة كان يهدف إلى إثبات أن لدى العرب فناً قصصيا حديثا وحسب .

ب ــ اللغة :

أشرنا من قبل فى بداية هذا الفصل عند حديثنا عن خصائص السيرة الشعبية بصفة عامة أنها تعتمد على النثر المسجوع فى لغتها إلى جانب استخدام الشعر، والتكرار سواء على مستوى الألفاظ أو الجمل، فى حين لا تلتزم الرواية الحديثة بهذه اللغة المسجوعة وإلا اتهمت بالتقليد أو التخلف، بل إن الرواية الحديثة فى مصر أكثر ما يميزها تخليها عن هذا السجع ،إذن كيف تعالق النص اللاحق (رواية خورشيد) مع النص السابق على مستوى اللغة ؟

إذا تأملنا اللغة فى سيرة سيف نجدها تعتمد على النثر المسجوع والتكرار اللفظى الذى يعطى إيقاعاً منتظماً للنثر، فى حين تأتى المفردات بسيطة سهلة تتخللها فى القليل من الأحيان بعض الألفاظ العامية الخاصة بالعصر الذى رويت فيه السيرة مثل لفظ " إيش " على سبيل المثال، هذا بالطبع إلى جانب القصائد الشعرية

والمقطوعات الملخصة للأحداث أو الشارحة للعواطف الشخصية .

وسيقوم خورشيد فى النص اللاحق " رواية سيف بن ذى يزن " بالاستفادة من هذه اللغة على النحو التالى :

١- استخدام النثر المسجوع فى بعض المواقف مع الاختصار والتصرف .

٢- استخدام الألفاظ السهلة البسيطة ذات الإيقاع الشعبى، إذ تتولد الدلالة من خلال تراكم الألفاظ وليس من إنجازها الموحى .

٣- نقل بعض عبارات النص السابق مع التقديم والتأخير والحذف

فمن النوع الأول افتتاح الرواية بالعبارة التالية :

" كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من الملوك السابقين ذو عز وتمكين.. يخشى الناس من سطوته، وتفزع الملوك من هيئته، لأنه قوى الأركان شديد البطش والسلطان.. وكان اسم هذا الملك " ذا يزن " (٥٩)

ففاروق خورشيد فى العبارة يلتزم بالسجع فى جمل قصيرة ويحذف بعض الجمل ويتصرف فى بعضها، ويتأكد لنا ذلك إذا قرأنا الفقرة التالية فى النص المتعلق به (سيرة سيف) :

".. إنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من الملوك السابقة ذو عز وتمكين وهيبة عند أهل القرى والمدن، وسكان تلك الأرض والزمن، لأن جميع الخلق تخشى من سطوته والملوك تفزع من هيئته لأنه قوى الأركان شديد البطش والسلطان ولم يوجد له مثال من ملوك الزمان، وهو من بنى حمير الذين أخبارهم بين

جميع الخلق شائعة وأفعالهم عند الملوك متسامعة، وكان اسمه الملك ذو يزن "(٦٠)

فالجمل التى تحتها خط محذوفة فى عبارة خورشيد، وبعض الجمل تصرف فيها، فجملة " لأن جميع الخلق من سطوته " أصبحت " يخشى الناس من سطوته " وجملة " كان اسمه الملك ذى يزن " ذو أصبحت " وكان اسم هذا الملك ذا يزن " .

إذن فخورشيد على الرغم من التزامه بالسجع فإنه يجعله سجعاً عصرياً مقبولا بعيداً عن الحشو والتزيد وإن هذا ليتناسب مع ذوق المتلقى المعاصر .

أما النوع الثانى فيغلب على صياغة خورشيد فى روايته حتى لتبدو لغة السرد خالية من التصوير ومعتمدة بكثرة على تراص الألفاظ البسيطة حيث تتوالد الدلالة من هذا التراص البسيط، والأمثلة على ذلك كثيرة جداً، سواء جاءت هذه اللغة على لسان الراوى أو على لسان أحد الشخوص ولنقرأ على سبيل المثال المقطع التالى على لسان الراوى :

" ثم حملتها " عاقصة " وعادت بها إلى أهلها، وعادت إلى الملك " سيف " فأوصلته إلى الشيخ " عبد السلام " الذى رحب به وأمره أن يصلى معه صلاة الوداع لأن أجله قد حان، وأوصاه أن يكفنه بكفن وضعه تحت رأسه حين يموت وأن يصلى عليه ويدفنه .

ومات الشيخ " عبد السلام " ونفذ " سيف " وصيته ودفنه إلى جوار صومعته وجلس ينتظر " عاقصة " (٦١)

فاللغة هنا إلى جانب كونها بسيطة سهلة خالية من التصوير –

نجدها أيضا إخبارية بعيدة عن الإيحاء أو التداعي .

ويعمد فاروق خورشيد إلى النوع الثالث حيث ينقل عبارات النص السابق (المتعلق به) كما هى أو مع التقديم والتأخير والحذف خاصة إذا كانت هذه العبارات على لسان الشخصيات، لأنها غالباً ما تكون عبارات حوارية ذات إيقاع درامى، وقلما تأتى هذه العبارات على لسان الراوى ومن العبارات الحوارية التى يتصرف فيها خورشيد ما جاء على لسان قمرية وهى تخاطب عيروض :

" فقالت له أنا زاد مرضى، فهل لك أن تمضى إلى الحكيم سقرديس وأخيه سقرديون، وتأتينى بهما، فقال لها لا أقدر على ذلك من برنوخ الساحر فإن أردت ذلك فأرسلى لهما غيرى " (٦٢)

فالحوار السابق بين قمرية وعيروض لا يغير فيه خورشيد فى روايته إلا قليلاً ،فنقرأه على النحو التالى عنده :

... فقالت قمرية :

– لقد اشتد بى المرض، فهل لك أن تمضى إلى الحكيم سقرديس وأخيه سقرديون وتأتينى بهما

– فقال عيروض :

– لست أستطيع هذا خوفاً من " برنوخ " الساحر، فأرسلى لهما غيرى "(٦٣)

ومثال ذلك أيضاً حيث يحافظ خورشيد على إيقاع الكلمات وأهم المفردات لكن مع حذف كثير من الكلمات، الحوار التالى بين " منية النفوس " و" عاقصة " إذ تهدد الأولى والثانية لأنها أتت بسيف إلى البستان المظلم الذى يخص منية النفوس :

" ... فقالت لها منية النفوس يا عاقصة قد بلغ من قدرك أنك تأتى بالإنس إلى أرضنا، وتدخليهم إلى بستاننا وتريهم زينا وأشكالنا وتجرئى ذلك الرجل الصعلوك حتى يقبض على بنات الملوك، فمن يقدر على خلاصكم من يد أبى إذا علم بذلك فلا بد أن يسقيك أنت وإياه كأس المهالك ولا بد أن يخرب بلاد القمر ولا يبقى من سكانها لا كثير ولا قليل فقالت عاقصة يا ستاه هذا ما هو صعلوك، وما هو إلا من أكابر الملوك وله جنود وأعوان من الإنس والجان، ويده دائرة على سحرة وكهان وأرباب أقلام، وأحبار وحجاب وأنصار، وإنما أنت لم تعرفيه، وفى المثل السائر من لم يعرف الصقر يشويه، ولكن يا ملكة أنا أعلمك وأعرفك من هو ،إنه ملك الملوك، ومبيد أهل الكفر والمحن، وهو الملك سيف بن الملك ذى يزن بن الملك تبع اليمانى، الذى لم يكن له بين الملوك معادل ولا مدان، وهو أخى فى الرضاع وهو بطل شجاع، وقرن مناع ولا تظنى أنه أسرك، فأنت التى قد أسرتيه وبجمالك سبيتيه "(٦٤)

إن هذا الحوار بين منية النفوس وعاقصة يختصره خورشيد فى النص اللاحق إلى النصف تقريباً، ثم يتصرف فى الحوار ليولد منه جملاً أخرى، فالحوار السابق عبارة عن سؤال واحد يليه رد وجواب عاقصة، فى حين عند خورشيد يزيد سؤالاً آخر مستخدما الكلمات نفسها الواردة فى الحوار السابق، فلنقرأ ما قام به خورشيد :

" – ويلك يا عاقصة.. هل بلغ بك قدرك أن تحضرى الإنس إلى أرضنا، وتدخليهم بستاننا وتريهم زينا، وتساعدى هذا الصعلوك على التجرؤ على بنات الملوك ؟ من يخلصكما من أبى إذا علم بذلك ؟

سيقتلك أنت وهو وسيخرب بلاد القمر ومنبع النيل.. !

فقالت عاقصة ملاطفة :

– رويدك يا ملكة " منية النفوس ".. ما هذا إلا ملك جليل الشأن، رفيع المقام وله أعوان من الإنس والجان، ويأتمر بأمره ملوك وأعوان وهو أخى فى الرضاع الملك " سيف بن ذى يزن " أشجع الفرسان وأجهر من حمل رمحاً وهز سيفا .

فصاحت " منية النفوس :

– وهل من شجاعته أن يخطف النساء ويأسرهن.. ؟!

فقالت عاقصة :

– إنه لم يأسرك يا ملكة بل أنت آسرته وخاطفة لبه.. "[٦٥]

إن التصرف فى اللغة هنا بالتقديم والتأخير والحذف والإضافة يلعب دوراً مهما فى البناء السردى أيضا، ففى الوقت الذى يوسع فيه من السرد المشهدى فإنه أيضا يعدد بنية الاختصار والإيجاز فى النص اللاحق مما يخالف بنية الإطناب القائم عليها النص السابق " السيرة " ومن هنا كان على الكاتب " أن يعتمد على لغة عصرية، تخاطب القارئ الحديث، تتعامل بمفردات معجمه، وتركيبات جمله، وخطاب أسلوبه [٦٦]، وبناء عليه فالعلاقة القصية هنا تجمع بين المحاكاة والتحويل معاً بوصفهما نوعين رئيسين من أنواع التفاعل النصى بين النص اللاحق والنص السابق .

ج – المحتوى

سبق أن أشرنا إلى أن فاروق خورشيد لا يتعالق فى روايته سيف بن ذى يزن مع سيرة سيف بكاملها، وإنما يتعالق مع المجلد

الأول منها وبالتحديد من ص (١- ٥٣٦)، أى ميلاد البطل سيف والإرهاص لهذا الميلاد إلى قتل أمه الملكة قمرية على يد زوجاته الأربع وأخته عاقصة، منهيا بذلك مرحلة من مراحل حياته، ليبدأ بعدها فى مرحلة جديدة .

وهذه الأحداث المحصورة فى المجلد الأول ما هى إلا تحقيق لدعوة نوح عليه السلام، حيث ينفذ سيف هذه الدعوة، وقلنا إن هذه الدعوة هى الوظيفة المركزية التى تقوم عليها السيرة بأكملها، ومن ثم تقوم عليها أيضا أحداث المادة النصية التى يتعالق معها نص فاروق خورشيد اللاحق .

يكاد يتطابق المحتوى بين النصين السابق واللاحق، وتمشيا مع بنية الإيجاز التى يعتمدها خورشيد فى بنائه السردى، نجد أن دعوة نوح الواردة بالتفصيل فى النص السابق تأتى فى النص اللاحق بشكل غير مباشر أو بصورة موجزة، كما أنها لا ترد على لسان الراوى مطلقا، بل ترد على لسان الحكيمين سقرديون وسقرديس أكثر من مرة بصورة غير مباشرة .

يقول الحكيم سقرديس للملك سيف أرعد عندما أراد مهاجمة الملك ذى يزن

" - تمهل أيها الملك واسمع نصيحتى، ولا تشتبك معهم فى قتال أو صدام لأنى قرأت فى الكتب القديمة أن صدام الأحباش والعرب لا يتأتى علينا بخير ولا يجر إلا الويل "[٦٧] وذلك دون إشارة إلى الأصل فى ذلك وهو دعوة نوح على حام التى أشرنا إليها سابقا .

وتتكرر هذه الإشارات غير المباشرة إلى دعوة نوح فى ثنايا

النص فيما بعد أكثر من مرة ،ولكنها تأتى بصورة مباشرة على لسان أخميم الطالب عندما أرادت ابنته أن تقتل الملك سيف لأنه لا يقبل الزواج منها قبل الدخول بشامة .

" فقالت الملكة جيزة :

– لا بد أن يموت.. وستكون نهايته على يدى

– فقال أخميم :

– ومن أنت حتى تقولى مثل هذا الكلام ؟ هذا ملك سعيد محظوظ، سخر له الجن والإنس ليخدموه ليؤدى دوره ويحقق رسالته وينفذ دعوة " نوح " عليه السلام "(٦٨)

إذن يلتزم فاروق خورشيد فى روايته سيف بن ذى يزن بالوظيفة المركزية وهى تنفيذ دعوة نوح الواردة فى النص السابق (سيرة سيف) وتأتى الأحداث والشخوص والأماكن ومختلف عناصر السرد لتحقيق هذه الوظيفة المركزية، وإذا قلنا إن جملة "الملك سيف ينفذ دعوة نوح عليه السلام " بنية حكائية كبرى، فإن ميلاد سيف وما يتبعه من المكائد السبع التى تقوم بها ضده أمه الملكة قمرية بنيات حكائية صغرى تفصل هذه البنية الكبرى .

وفى هذه المكائد السبع التى ينجو فيها سيف واحدة بعد أخرى، يحقق سيف خطوات فى تنفيذ جانب آخر من الدعوة وهو الانتصار على الأحباش والقضاء على عبادة غير الله ونشر دين إبراهيم عليه السلام تمهيداً لظهور محمد (ﷺ) .

وإذا كان خورشيد يحاكى فى تطابق المحتوى، النص السابق " سيرة سيف " فإنه فى الوقت نفسه يعمل من خلال علاقة التحويل

على تحويل النص السابق " السيرة " إلى نص معاصر هو الرواية الحديثة، وبناء على ذلك فإن التفاعل الذى بين النص اللاحق والنص السابق (المتعلق به) يتم من خلال علاقتى المحاكاة والتحويل، تتبدى المحاكاة فى الحفاظ على المضمون التراثى وهذا الذى جعل بعض الباحثين، يأخذ على خورشيد فى " سيف بن ذى يزن " غلبة الأبعاد التراثية عنده معتبراً ذلك مرحلة بدائية فى توظيف التراث الشعبى فيضعه جنبا إلى جنب مع محاولات طه حسين فى أحلام شهرزاد ومحمد فريد أبو حديد فى الوعاء المرمرى " وقد اتضح لنا أن الشكل الشعبى فى الرواية عند طه حسين وفاروق خورشيد طغت فيه الأبعاد التراثية المعاصرة، لذلك لم يتلاءم وطبيعة الواقع الحاضر، لأنها كانت أكثر تعبيراً عن الواقع التراثى منها عن الواقع الحاضر "(٦٩).

أما علاقة التحويل فتتبدى فى وقوف الروائى فاروق خورشيد فى تعالق النص عند مرحلة من مراحل السيرة، تمثل وحدة بنائية حكائية مترابطة من خلال وسائل القص المعاصر كما رأينا عند الحديث عن مستوى الشكل السردى واللغة، تنمو فيها الأحداث نمواً تصاعدياً ويبدو فيه الصراع مركزاً فى علاقة الابن بأمه والذى ينتهى بحسم الصراع لصالح الابن الملك سيف، حيث يتربع على عرش مملكة أبيه بينما تقتل الأم الملكة " قمرية " وهذا التحول من السيرة إلى الرواية المعاصرة يتجلى أيضا فى التخفيف من حدة الغرائب والخوارق بحيث تبدو مقبولة، وذلك عن طريق المزج بين الواقعى والخيالى، فالملك سيف على سبيل المثال يبدو فى كثير من الأحيان

شخصاً واقعيا معاصراً، فعلى الرغم من المكائد التى تقوم بها أمه الملكة قمرية فإنه لا يلبث أن يعفو عنها، كذلك يبدو واقعيا فى علاقاته بزوجاته، وإنجابه أولاده الثلاثة دمر ونصر ومصر، كذلك فى حزنه على قتل أمه قمرية، وقد ساعد ذلك على ذوبان الجانب الأسطورى والخارق فى بعض الأحداث وتقبله أيضا .

وقبل أن ننتقل إلى المرحلة الثانية من مراحل توظيف السيرة الشعبية عند خورشيد، نشير إلى أن خورشيد كتب رواية أخرى فى هذه المرحلة أى المرحلة الأولى التى يعيد فيها صياغة السير الشعبية، هى رواية على الزيبق وذلك بعد أربع سنوات من رواية سيف بن ذى يزن وسيكون من الإطالة والملل الوقوف عندها مثلما وقفنا عند رواية سيف بن ذى يزن ،غير أننا نشير فى عجالة إلى أن خورشيد لن يتقدم كثيراً عما قام به فى رواية سيف بن ذى يزن بيد أن قرب شخصية على الزيبق فى نص السيرة الشعبية من الشخصيات المعاصرة، وابتعاد أحداث سيرة على الزيبق عن الغرائب والأساطير التى نجدها فى سيف بن ذى يزن، أغرت بعض الباحثين بالقول إن خورشيد تقدم خطوة فى توظيف السيرة الشعبية عنه فى رواية سيف بن ذى يزن " إن الكاتب فى توظيفه لشخصية على الزيبق استطاع أن يجعل بناءها يسير فى خطين متوازيين ؛ خط يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى السيرة الشعبية، والآخر يبلور التصاعد الدينامى للشخصية فى الواقع الحاضر، وهذه خطوة فنية تقدمية عن الروايات السابقة التى وقفت عند حد بروز الخط التراثى "(٧٠)

والتقدم الحقيقى الذى قام به فاروق خورشيد فى رأينا هو توظيفه لتقنيات السرد المعاصر من بناء محكم واستخدام لتيار الوعى والتذكر وغيرها وقد أشار خورشيد فى مقدمته للرواية إلى ذلك حيث قال " ونحن حين نقدم هذه السيرة تقديماً روائيا معاصراً إنما نحرص على السمات الأصلية لعمل فى نفس الوقت الذى نستغل فيه ما أتاحته لنا فنون القصة الحديثة من إمكانيات لإبراز أبعاد الشخصية ورسم صورتها والغوص إلى أعماقها لتتحرك من صورة رسمها فنان بدائى إلى عمل حى متحرك قدر الإمكان "(٧١)

وعلى الرغم من هذا التقدم فإن خورشيد لم يتجاوز فى على الزيبق هذه المرحلة، أى مرحلة إعادة الصياغة مثل ما فعل فى رواية سيف بن ذى يزن إذ " اقتصر فى كل من " سيف بن ذى يزن " و " على الزيبق " على إضفاء الشكل الروائى المعاصر، وعلى إضفاء المعاصرة على بعض الجوانب الفرعية للمضمون دون أن يمس جوهره "(٧٢)

أما أسباب الاحتفاظ بجوهر المضمون فى الصياغة الجديدة لعلى الزيبق فيمكن إجمالها فى الأسباب التالية:

أولا : أن المفهوم الروائى لشخصية على الزيبق فى المصدر يمكن أن يظل معاصرا .

ثانياً : أن طبيعة النص لا تتيح للمؤلف أن يتحرك فى حرية قد تتيحها له نصوص أخرى .

ثالثا :أن الصياغة الجديدة قصد بها إحياء التراث الشعبى وليس استلهامه "(٧٣)

ونحن إذا سلمنا بما جاء في السببين الأول والثاني فلا يمكن أن نقبل بما جاء في السبب الثالث لأن خورشيد وإن صرح بأنه يحيى التراث الشعبي في على الزيبق، فإنه من المؤكد يستلهم هذا التراث، ولن تكون أبداً رواية على الزيبق هي نفسها سيرة " على الزيبق " فنحن كما قال الفيلسوف اليوناني القديم هيراقليطس " لا ننزل البحر مرتين " . وبصورة عامة يمكن القول مع الدكتور حلمي بدير " ومع ذلك فإن الراوية لا تغني عن السيرة ولا تحل محلها.. ولا تلغيها، ذلك أن الهدف من العملين مختلف" (٧٤)

المرحلة الثانية :إعادة الصياغة مع الحفاظ على التوازن بين البعدين التراثي والحضاري :

في هذه المرحلة تتعالق نصوص خورشيد مع سيرتي " سيف بن ذي يزن " و " على الزيبق " فروايته الأولى في هذه المرحلة " مغامرات سيف بن ذي يزن " الصادرة عام ١٩٦٧ تتعالق مع السيرة الأولى وروايته الثانية " ملاعيب على الزيبق " الصادرة عام ١٩٩٠ تتعالق مع السيرة الثانية، وكما أشرنا سابقا، سنقف عند الرواية الثانية " ملاعيب على الزيبق "

أ - النص السابق (المتعلق به) : سيرة على الزيبق : -

يعد نص سيرة " على الزيبق " من أقصر السير الشعبية العربية، حيث لا يتعدى عدد صفحاته ٣١٦ صفحة، على حين يصل عدد صفحات سيرة سيف بن ذي يزن ٢٠٣٦ صفحة والظاهر بيبرس إلى ٢٦٠٠ صفحة، وصغر حجم السيرة يرجع إلى قلة المشاهد والأحداث المكررة، وليس معنى هذا افتقاد هذه السيرة إلى مبدإ التراكم الذي

تتميز به السيرة الشعبية بصورة عامة ، وإلى جانب صغر الحجم الذى تتميز به سيرة على الزيبق فإنها تتميز أيضا على السير الأخرى بواقعية أحداثها وقلة الأحداث الأسطورية والعجائبية فيها، فبطل السيرة على الزيبق شخصية مصرية لحماً ودما والشخصيات الأخرى سواء المصرية وغير المصرية تنتمى غالباً إلى الطبقة الفقيرة فى الأحياء الشعبية "، ذلك أن سيرة على الزيبق تتعلق بحياة القاهرة فى ذلك العصر المملوكى، وتدور أحداثها فى حواريها وأزقتها وتنقل لنا صوراً من حياة الناس فيها وظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية "(٧٥)

ويختلف بطل السيرة " على الزيبق " عن سيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس فى أنه لا يمثل السلطة، بل العكس يقف فى وجه السلطة، رغم سعيه الرئيس ليكون مقدم درك مصر، فهو منحاز إلى الشعب، لذلك فلا عجب أن تحمل السيرة فى أحداثها هجوماً مباشراً على أصحاب السلطة أنفسهم، إذ ترسمهم مجموعة من اللصوص وقطاع الطرق، وصلوا إلى السلطان عن طريق التفوق فى السرقة والإمعان فى البطش والغدر والمهارة فى اللصوصية "(٧٦) ، كما أن – على الزيبق – ليس له أصول تاريخية معروفة كالظاهر بيبرس أو سيف بن ذى يزن وغيرهما " فهذا البطل لا أصل تاريخى له حتى فى كتب التاريخ التى تعقبت أسماء العيارين واللصوص، حيث لم يرد (٧٧)
اسم على الزيبق كواحد منهم"(٧٧)

ولكى نضع أيدينا على الوظيفة المركزية التى يتولد عنها الحكى فى سيرة على الزيبق يحسن أن نلخصها فى إيجاز، تحكى السيرة

التى بين أيدينا قصة الصبى الصغير على بن حسن رأس الغول الذى هزم مع أحمد الدنف فى بغداد من دليلة المحتالة التى استطاعت بالحيل والمناصب والشجاعة أن تبزّ المقدم أحمد الدنف مقدم درك بغداد ورجاله من الفرسان والعياق أمثال شحاذة أبو حطب وحسن شومان، وحسن رأس الغول والد بطل سيرتنا فيهربون جميعا إلى الإسكندرية ماعدا حسن رأس الغول الذى نزح إلى القاهرة، وتزوج فاطمة بنت الشيخ نور الدين قاضى الفيوم، وكانت شجاعتها معدودة بين الفرسان حتى لقيها بها فرسان عصرها وشجعان أوانها، إلا أن الأيام لا تصفو له إذ يخشاه من اللحظة الأولى مقدم درك القاهرة، المقدم صلاح الدين الكلبى الذى يتآمر عليه ويتمكن من قتله بحيلة غادرة ، إذ يدس إليه جارية جميلة تضع له السم فى الطعام مقابل الزواج من صلاح الدين الكلبى، وبعد موته بأيام تلد زوجته فاطمة ابنها على الذى يرث عن أبيه سعة الحيلة والمهارة والذكاء، بينما يرث عن أمه الشجاعة الخارقة التى عرفت بها، وما إن يصل إلى سن السابعة حتى تبدأ سماته الموروثة فى البروز وتصبح مهمته التحايل على شيخ الكتاب، والتفنن فى الهروب من الدرس، جاعلاً من شيخه مجالاً لسخريته وهدفاً لألاعيبه وترسله أمه ليجلس فى دكان أبيها فتتغلب عليها شقاوته أيضاً، فترسله إلى الجامع الأزهر، فتكون النتيجة نفسها، ويشعر العبد سالم خادمه وخادم أبيه من قبله أنه لن يصلح للتعليم، فيذهب به إلى الرميلة وقرة ميدان حيث الألعاب والمناصف، وتعلم الشطارة والحيل، فيتفوق فى هذه الفنون جميعاً، حتى لتطلق عليه صفة " الزيبق "لأنه يكون مثل

الزئبق، يصعب الإمساك به، ومن هنا تبدأ قصة على الزيبق إذ يجرب حيله وفنونه فى صلاح الدين الكلبى، ثم يتطلع إلى الحصول على مركزه فتزداد حدة المعارك والمناصف بين الاثنين حتى لتضج منها القاهرة، وعندما يصل على الزيبق فى إحدى المرات إلى حبل المشنقة، تنقذه أمه السيدة فاطمة فى اللحظة الأخيرة .

وعند ذلك تكشف له عن هويته الحقيقية، فهو ليس ابنا للشيخ نور الدين، بل هو على الزيبق بن حسن رأس الغول الذى قتله المقدم صلاح الدين الكلبى ،إذ تجده مصراً على الانتقام من صلاح الدين الكلبى، تسلمه سلاح أبيه وأدواته من أسلحة وأدوات للتنكر وسلالم وحبال وبنج ونفط، ثم توصيه بأن يسافر إلى أحمد الدنف بالإسكندرية ليصبح من " مشاديده " كما كان أبوه حسن رأس الغول، وفى هذا اللقاء بين على الزيبق وأحمد الدنف يتم تكريس على الزيبق واحداً من المقدمين، ليبدأ بذلك " مرحلة جديدة من مراحل حياته يخرج فيها من طور الصبيان والغلمان إلى طور الفتيان أصحاب البأس والرجال ذوى السمعة المخيفة فى مضمار الفروسية واللصوصية "[٧٨] ويعجز صلاح الدين الكلبى عن مقاومة على الزيبق الذى تصل به جرأته إلى سرقة خزانة بيت المال من بيت السلطان، ويقر صلاح الدين الكلبى بعجزه، فينادى سلطان مصر بالأمان لعلى الزيبق ليضمه إلى رجاله الذين يحفظون الأمن مقدما للدرك مكان أبيه ويطلب منه أن يثبت جدارته بالمنصب بإحضار صندوق التواجيه من المدينة المرصودة، فيستطيع بعد مغامرات مثيرة أن يحصل على الصندوق، وتظل اختبارات الفداوية لعلى الزيبق حتى يثبت جدارته

بمكانه، فيتولى درك مصر ويبدأ فى رحلة إلى بغداد وفى طريقه يقوم بمغامرات تجعله يتولى درك الشام أيضاً ثم تبدأ مغامراته مع دليلة المحتالة فى بغداد التى تتغلب عليه فيها أكثر من مرة ثم يتغلب عليها هو آخر الأمر ويتسلم درك بغداد أيضا ويعيد لأحمد الدنف ورجاله مكانتهم فى المدينة بعد أن كانوا فقدوها، إلا أنه أثناء مغامراته مع دليلة المحتالة يقع فى حب ابنتها زينب النصابة ويطلب منها الزواج فتغالى دليلة فى طلب مهر ابنتها وترسله إلى المهالك الذى ينجو منها واحدة إثر الأخرى وتنتهى القصة بقتل دليلة وزواجه من زينب واعتزاله لدرك بغداد تاركا مكانه لابنه .

بعد هذا التلخيص لأحداث السيرة يتضح لنا أن الوظيفة المركزية أو الجملة التى يمكن أن تختصر بها هذه الأحداث هى : على الزيبق يستعيد مكانة أبيه حسن رأس الغول .

وإذا كان خورشيد قد تعالق فى رواية على الزيبق التى تنتمى إلى المرحلة الأولى مع الصفحات الأولى من السيرة إلى إعلان العزيز سلطان مصر الأمان لعلى الزيبق وتنصيبه مقدماً للدرك مشاركا صلاح الدين الكلبى فى المنصب نفسه فإنه هنا فى رواية ملاعيب على الزيبق يتعالق مع مادة محددة من السيرة، تبدأ من حصول على الزيبق على منصب مقدم الدرك إلى إثبات جدارته بهذا المنصب وحيث ضرورة الحصول على صندوق التواجيه ،أى أن المادة المتعالق بها من السيرة فى رواية على الزيبق أقل بكثير من المادة المتعالق بها فى رواية على الزيبق فهى هنا مادة محددة، تتمثل فى قيام على الزيبق بالنفيلة (الحصول على صندوق التواجيه) وتستغرق هذه

النفيلة ست عشرة صفحة فى النص الأصلى للسيرة .

ومع ذلك فـإن هذه المادة المحـددة تمثل مـرحلة من مـراحل تطور البطل على الزيبق ألا وهى المرحلة الملحمية .

نخلص مما سبق إلى أن النص المتعالق به " سيرة على الزيبق " يتميز بـ :

- صغر الحجم وقلة الأحداث .

- واقعية البطل والأحداث معاً، ومن ثم قلة الأحداث العجائبية والأسطورية .

- أن النص بأحداثه وشخوصه ومكانه وزمانه يدور فى إطار تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة وهى استعادة على الزيبق لمكانة أبيه مقدما للدرك .

- النص المتعلق به هنا يمثل مرحلة فى حياة البطل وهى المرحلة الملحمية .

- أن بطل السيرة ليس ذا أصل تاريخى، بل يكاد يكون شخصية مخترعة ترمز إلى البطل الشعبى.

ب - النص اللاحق (المتعلق) : ملاعيب على الزيبق

نشر فاروق خورشيد رواية ملاعيب على الزيبق عام ١٩٩٠ بعد ثلاثة وعشرين عاما من نشر رواية على الزيبق التى تستلهم أيضا سيرة على الزيبق وقد عدها خورشيد - أى ملاعيب على الزيبق - استكمالاً للرواية الأولى، إذ يقول " ونحن هنا فى هذه الرواية نبدأ من حيث انتهت الرواية الأولى مع فتح ما أغلق فيها من دوائر درامية يتحرك خلالها العمل الجديد [٧٩]

وقول فاروق خورشيد السابق يجعلنا نعرج على المناصات الخارجية الصادرة عن المؤلف قبل أن نتعرض بالتفصيل لمظاهر التفاعل النصى الداخلى (التعالق بين نص الرواية ونص السيرة) لما يمكن أن تقدمه لنا من مفاتيح وإمكانات تخدم فى خصوصية التفاعل، ومثل ما فعلنا فى تحليل رواية سيف بن ذى يزن لن نقف إلا عند المناصات الخارجية المتعالقة مباشرة برواية ملاعيب على الزيبق .

أول مناص خارجى يجابهنا عنوان الرواية (ملاعيب على الزيبق) فوضع هذا العنوان على الرواية يفرض انتماءها المباشر للنص السابق " سيرة على الزيبق "، لأن الملاعيب أحد أهم التيمات الرئيسة التى تقوم عليها الرواية، فالكاتب هنا يحاكى النص السابق فى الاعتماد على هذه النتيجة فى بنائه السردى الجديد .

أما ثانى المناصات الخارجية هو ما يمكن اقتطافه من تقديم الكاتب الذى يصدر به الرواية .

١- هذه هى المحاولة الثانية فى استلهام سيرة الزيبق المصرى عملاً روائياً يحتفظ بروح السيرة وأحداثها الرئيسة من ناحية، ويتعامل مع الفن الروائى المعاصر بكل إمكانياته الفنية والدرامية"(٨٠)

والقراءة المتأنية للمناصة السابقة تكشف عن حرص الكاتب على تواجد البعدين التراثى والمعاصر معاً، البعد التراثى فى الحفاظ على روح النص وأحداثه، والبعد المعاصر فى استغلال إمكانيات فن الرواية المعاصرة وهذا ما سنوضحه بالتفصيل عند تعرضنا للبناء السردى .

٢ - " ويمثل الزيبق البطل الذى ينتقم لنفسه ولقومه من طبقة التجار الجشعين مستعملاً أسلحتهم ليأخذ منهم حق الفقراء والمطحونين، فهو بطل سياسى من ناحية، وبطل اجتماعى من ناحية أخرى، فرغم أن مغامراته الأولى أو ملاعيبه تتم داخل إطار الثورة الاجتماعية، إلا أن هذه المغامرات سرعان ما تتجه ضد أعداء الأمة الذين يهددونها من الخارج وهم الإفرنج أو يهددون وحدتها من الداخل، وهم أمراء بعض الدويلات التى استقلت ثم طمعت فى غزو مقر الخلافة نفسه، وخاصة الدويلات الفارسية الأصل "(٨١)

يكشف هنا المناص السابق عند وعى الكاتب بالمحتوى السياسى للنص المتعلق به مما يشى بالتركيز على المحتوى السياسى فى النص اللاحق، حيث يحمل البطل أبعاداً سياسية إسقاطا على الواقع السياسى المعاصر الذى كتب فيه النص اللاحق كما سنرى عند تعرضنا لمظهر التعالق النصى فى المحتوى .

٣ - وثمة مناص خارجى أخير لا نجده فى تقديم الكاتب لرواية ملاعيب على الزيبق ولكننا نجده فى تقديمه لرواية على الزيبق ولأهمية هذا المناص نورده هنا :

" وسيرة على الزيبق رغم أنها من أضعف السير الشعبية فى البناء القصصى، إذ تفوقها سيرة عنترة وذات الهمة والظاهر وسيف فى الحبكة والبناء بل والمواقف الجزئية إلا أنها أقرب هذه السير إلى نبض الحياة "(٨٢)

يبدو أهمية هذا المناص للكاتب فى وعيه بضعف البناء القصصى فى سيرة على الزيبق، لذلك سنجده حريصاً على تلافى هذا الضعف

فى نصه اللاحق، وأيا كانت مظاهر هذا الضعف فإن الكاتب يتلافاه فى إطار التفاعل النصى الخارجى من خلال علاقة التحويل من البناء السيرى الشعبى إلى بناء الرواية الحديثة، كما سنبين ذلك فيما بعد .

وبقدر ما تكشف هذه المناصات الخارجية فى مجموعها عن الوعى النقدى للكاتب بالتراث فإنها تكشف أيضا عن طبيعة التفاعل النصى بين النص اللاحق " الرواية " والنص السابق " سيرة على الزيبق " حيث يدور فى إطار علاقة التحول أكثر مما يدور فى إطار علاقة المحاكاة، فى الوقت الذى تختفى فيه علاقة المعارضة .

ويمكننا رصد طبيعة هذا التفاعل وأشكال التعلق من خلال الوقوف عند نقط الاتفاق والاختلاف بين النصين السابق واللاحق فيما يلى : -

١- الشكل السردى :

يتفق النص اللاحق " ملاعيب على الزيبق " مع النص السابق " سيرة على الزيبق " فى الاعتماد فى البناء السردى على مجموعة من الأحداث (الملاعيب) المتتابعة، تتم فى إطار رحلة يقوم بها البطل من مصر إلى المدينة المرصودة، للحصول على صندوق التواجيه، النفيلة التى يكلفه بها العزيز وصلاح الكلبى لإثبات جدارته بمنصب مقدم الدرك، وبحصول البطل على النفيلة يتم البناء السردى .

كما يتفق النصان اللاحق والسابق فى أن الأحداث أو الملاعيب التى يقوم بها البطل على الزيبق تنطلق أو تهدف إلى تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة وهى استعادة على الزيبق لمكانة أبيه حسن رأس الغول مقدماً للدرك، غير أن فاروق خورشيد فى ملاعيب على الزيبق

يضيف إلى الوظيفة المركزية وظيفة أخرى تكاد تعادلها فى الأهمية، وهى استعادة زينب بنت دليلة المحتالة - التى كانت بين يديه وذهبت إلى أمها فى بغداد - زوجة شرعية له، فالحصول على صندوق التواجيه لا يحقق له الجدارة بمنصب مقدم الدرك فحسب، بل يحقق له أيضاً الزواج من زينب، وطوال الأحداث سنجد الراوى يذكرنا بهذا الهدف، فمن أن إلى آخر ثمة تذكير بهذه العاطفة المشبوبة بين على الزيبق وزينب وكأن استعادة زينب زوجة شرعية معادل موضوعى لاستعادة مكانة الأب والحصول على منصب مقدم الدرك، ومن هنا تتسع دلالة النص اللاحق كما سنلاحظ عند الحديث عن المحتوى .

وعلى الرغم من اتفاق النصين السابق واللاحق فى البناء السردى كما رأينا، فإن خورشيد يستغل هذا البناء حيث يسمح له بذلك - بناء الرحلة - لاختراع أحداث جديدة مثل ملاعيب الصين واستعادة الملكة زينب والقبض على السلطان قاسم ولقاء أحمد الدنف وحسن شومان والشيخ زكى البتوكى وعمر العيار، فهذه الأحداث الجديدة لا تخل بالبناء فى الوقت الذى تثرى به مضمون العمل ،انطلاقا من وعى نقدى عند المؤلف فاروق خورشيد حيث يدرك أنه يتعامل مع البطل السيرى فى مرحلته الملحمية، فلم تعد القضية التى يدافع عنها قضية فردية بل يكن إضافة القضية القومية إليها أيضا.

٢- المنظور السردى : -

يتفق النص اللاحق " ملاعيب على الزيبق " مع النص السابق "

سيرة على الزيبق " فى المنظور السردى أيضا، فالراوى العليم يقف خارج الأحداث، يفصل الأحداث أحياناً ويلخصها أحيانا أخرى، وذلك فى إطار مبدإ التراكم بوصفه " مبدأ عاماً وعاملا أساسياً من عوامل بناء النص وانسجامه وترابط مختلف عناصره وعوالمه وهو الذى يحدد بنية الإطناب التى تسهم بها السيرة، وفى هذا النطاق وجب التنبيه إلى أن هذه البنية تشكل مظهراً من مظاهر جمالية السيرة الشعبية وبلاغتها "(٨٣) ولكنه راو غير محايد، فهو منحاز دائما بفعل السيرة لعلى الزيبق، يظهر إعجابه وفخره به، فى الوقت الذى يهجو فيه أعداءه : دليلة وصلاح الدين الكلبى على سبيل المثال.

أما الراوى عند فاروق خورشيد، فهو إذ يقف خارج الأحداث مثل النص السابق، يقف محايداً غير منحاز لأى من أطراف الصراع، غير أننا يمكن أن نصفه بالراوى العصرى الذى ينتمى إلى عصرنا أكثر ما ينتمى إلى عصر على الزيبق (العصر المملوكى)

كما أن الراوى الخارجى والداخلى عند فاروق خورشيد لا يتأثر بالسرد وحد، إذ يترك مساحة كبيرة للحوارين الخارجى والداخلى، فيكثر فى السرد المشاهد السردية بين الشخوص حتى ليغلب الحوار الخارجى على سرد الراوى العليم، وهو حوار يتسم بقصر الجمل وقلة تعليقات الراوى وهذا من سمات السرد فى الرواية الحديثة، ويمكن أن نمثل لذلك بالحوار التالى (وهو جزء من حوار طويل بين السلطان وعلى الزيبق)

".. وقال السلطان :

– إذن نعيدها إلى أمها فى بغداد، ونجيب عن خطاب الخليفة

بأنها عائدة .

قال الزيبق :

- نعم يا مولاى أعيد زينب إلى أمها شريفة معززة مكرمة لم يمسها بسوء

قال السلطان :

- سلمت يا على

قال سالم :

- المقدم على

قال صلاح الكلبى :

- الشاطر على إلى أن يثبت لنا أحقيته بالمقدمية

قال على :

- وأنا عند وعدى يا مولاى

قال السلطان الناصر، وهو يرفع يده ليصمت الجميع

- إذن تحضر صندوق التواجيه لتصبح مقدماً، وساعتها تصبح شريكا لصلاح الكلبى فى مقدمية مصر، وتعيد زينب إلى أمها دليلة لتبقى صفحتها بيضاء عند الخليفة هارون الرشيد

قال الزيبق :

- نعم يا مولانا السلطان أفعل، الصندوق سيكون عندك وفاء بوعدى، وزينب ستكون عند أمها وفاء بمعنى الشهامة والكرم (٨٤)

والحوار السابق على طوله ليس إلا جزءا من حوار طويل يكاد يقوم عليه الفصل الثالث فى رواية فاروق خورشيد الذى يأتى تحت عنوان " النفيلة " مما يؤكد قولنا عن كثرة المشاهد الحوارية فى

النص اللاحق، أما الحوار الداخلى فعلى قلته يأخذ أشكالاً متعددة فقد يأتى فى شكل مونولوج داخلى ذاتى يمتزج بصوت الراوى، وقد يأتى فى شكل مونولوج داخلى غير مباشر .

مثال النوع الأول، المقطع التالى حيث يمتزج صوت الراوى بصوت عثمان مساعد صلاح الكلبى " ... كان يحس ثقلا فى قلبه، لقد هزمه الزيبق حقا، ولكنه كان فى كل ملاعيبه مثال الشجاعة والجرأة والذكاء، ومنذ نجا الزيبق من المشنقة، وهو يعتقد فى أعماق قلبه أن الحياة أصبحت من حقه، ولكن هكذا تجرى الأمور، ماله هو وكل هذا، ما هو إلا مقدم من مقدمى صلاح الكلبى، عليه أن ينفذ أوامره وإلا ناله السوء وعاد إلى حياة الصعلكة والشقاوة والخوف القديمة"(٨٥)

ومثال النوع الثانى هذا المونولوج الداخلى على لسان على الزيبق وهو يسير مع الشيخ زكى البتوكى وراء الخادمين " ... وسار على الزيبق وراءهم وهو مشغول البال بما رأى وسمع.. طب وعلوم خصائص الأشياء وحساب وحركة الآلات وصيدلة وتجارب والرازى وثابت بن قرة.. يذكر أنه سمع بعض هذه الأسماء والأشياء من أحاديث متقطعة مع جده نور الدين "(٨٦)

وإلى جانب هذين الشكلين يستخدم خورشيد الحلم على لسان الشخوص الذى نعده حواراً داخليا مثله مثل المونولوج، وهو غالبا يأتى للتعبير عن الخوف أو التنبؤ بما سيحدث، مثل هذا الحلم الطويل الذى يفتتح به خورشيد الفصل الثانى عشر (رياح الخوف) حيث يحلم صلاح الكلبى بأنه جائع فيؤتى له باللحم والأرز فيأكل

فيجده طينا ثم دماء، والحلم طويل، ولكن المؤلف يعبر فيه عن خوف صـلاح الكلبى من على الزيبق، إلى جانب كونه نموذجـا للحـوار الداخلى الذى يكشف لنا عن باطن الشخصية .

نخلص مما سبق إلى أن اتفاق النصين اللاحق والسابق فى البناء السردى ومنظوره لا يعنى أن العلاقة قائمة بينهما على المحاكاة فحسب، فاتساع مادة الحكى فى النص اللاحق وتطوير المنظور السردى واستخدام تقنيات السرد الحديثة كالمونولوج الداخلى والحلم وكثرة الحوارات الخارجية، يؤكد أن هذه المادة تم تحويلها، وإعادة بنائها وصياغتها فى نوع سردى جديد، هو الرواية " ملاعيب على الزيبق " وقد استوعب هذا النوع الجديد النص السابق، وسلبه نوعه السردى، فلم يعد سيرة شعبية كما كان، بل أصبح رواية حديثة يضع مؤلفها اسمه على غلافها مخاطباً بها قارئا جديداً .

٣- الأسلوب السردى (اللغة) :

يرتبط الأسلوب السردى عادة بالبناء من ناحية والمحتوى من ناحية أخرى، ومثلما وجدنا تحويلا فى مادة الحكى، فإننا سنجد هنا فى ملاعيب الزيبق تحويلاً فى مستوى اللغة، ففاروق خورشيد لا يحاكي لغة النص السابق، كما لاحظنا فى روايتى سيف بن ذى يزن – على الزيبق إنما يرتفع بمستوى اللغة سواء جاءت هذه اللغة على لسان الشخوص أم جاءت على لسان الراوى وكنا قد لاحظنا اختلافاً بينا بين الراوى فى السيرة والراوى فى ملاعيب على الزيبق وهو ما تعكسه اللغة بقوة هنا .

تخلو اللغة فى النص اللاحق من السجع والألفاظ العامية اللذين يأتيان باطراد فى سيرة النص السابق، وإذ تخلو هذه اللغة من السجع والألفاظ العامية فإنها تكتسب إيحاءات جديدة وتلقى بظلال عصرية تبعدها عن لغة التراث، ويمكن التمثيل لذلك بالفقرة التالية التى تفتتح بها الرواية .

" كانت القاهرة فى هذه الساعات الباكرة من الضحى شديدة الحرارة خانقة الجو، مما كان يشى بيوم قائظ من أيامها الصيفية التى تمتص العرق من فوق الجباه، وترسله غزيرا إلى أجزاء الجسد كلها.. وهز حمار عم سلطان السقا ذيله، يدفع الذباب الذى يحط بكثافة فوق جسده يمتص العرق، ويزيد من إحساسه بالضيق والتعاسة "(٨٧)

فالمفردات فى الفقرة السابقة مثل (القاهرة، تمتص، وتشى، بكثافة، التعاسة) مفردات عصرية تنتمى إلى الحاضر أكثر مما تنتمى إلى عصر السيرة، أما الجمل فتخلو من السجع تماماً، كما أنها تأتى طويلة غير مستقلة بالمعنى، إذ لا تفهم إلا بارتباطها بجملة طويلة أخرى أو أكثر

/ ولا يقف الارتفاع بمستوى اللغة على لغة الراوى وإنما نجده أيضاً على لسان الشخصيات فى الحوارات الخارجية أو الداخلية، فيأتى الحوار الخارجى فى جمل قصيرة مركزة لا تحتاج إلى شرح الراوى وتفسيره ونمثل لذلك بهذا الجزء من الحوار الذى يدور بين صلاح الكلبى وعلى الزيبق عندما يطلب من الأخير القيام بنفيلة صندوق التواجيه .

" قال على فى اندفاع وحمية :

– وأنا قلت إننى مستعد، فما هو طلبك يا مقدم صلاح الدين الكلبى

استمر صلاح الدين الكلبى يتصنع لهجة البراءة، وهو يقول :

– أنا أقول لك ما اتفقوا عليه، لا ما أطلبه أنا ..

قال على فى صبر نافد :

– إذن قل وعلىَّ التنفيذ

قال صلاح االكلبى فى انتصار وتشفٍ

– تحضر لنا صندوق التواجيه "(٨٨)

ففى الحوار السابق، تأتى الجمل قصيرة على لسان على الزيبق وصلاح الكلبى، أما تقديم الراوى للحوار، وهو يصف عاطفة الزيبق أو الكلبى فمختلف فى لهجته عن لغة الراوى فى النص الأصلى، فلغته هنا محايدة، لا يهمها غير وصف مشاعر الشخصية أو اتجاه الحوار .

وتعتمد اللغة فى النص اللاحق على التصوير مما يقربها من لغة الشعر وخاصة على لسان الراوى، نقرأ الفقرة التالية حيث يدخل على الزيبق ورجاله على السلطان قاسم فى الكهف :

" حين دخلوا الكهف الذى أضاءته أشعة الشمس المتسللة من الخارج، كان السلطان قاسم حزمة من الثياب الفاخرة المتكومة فى رعب عند نهاية الكهف.. وعندما شاهدهم السلطان قاسم يدخلون عليه، ازداد تكوماً على نفسه، ودفع ذراعيه أمام وجهه كأنما يحمى نفسه من هجوم متوقع وقال فى صمت مرتعش :

– أنا أخطأت فى حقك أيها الفارس، وأنا أعفو عنك، وأجيبك إلى كل ما تطلب.. "(٨٩)

فى الفقرة السابقة نجد الشمس متسللة والسلطان حزمة من الثياب ،الثياب متكومة فى رعب والصمت مرتعش، فهنا أربع صور بيانية متتالية تشخص الطبيعة وتكشف عن باطن الشخصية.

إذن ففاروق خورشيد لا يحاكى لغة النص السابق ولكنه يرتفع بمستوى هذه اللغة لتحمل المضامين العصرية التى يريد أن يوصلها لقارئه الجديد.

٤– المحتوى :

أشرنا من قبل إلى فاروق خورشيد فى رواية ملاعيب على الزيبق يتعالق مع مادة محدودة من نص السيرة لا تتجاوز ست عشرة صفحة تبدأ من تكليف على الزيبق بنفيلة (إحضار صندوق التواجيه) لإثبات جدارته بمنصب مقدم الدرك وهى مادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة المركزية للسيرة وهى استعادة على الزيبق لمكانة أبيه .

وينطلق خورشيد فى نصه اللاحق من هذا المحتوى مؤكدا عليه حيث يقوم البطل بالنفيلة من أجل إثبات جدارته بالمنصب فى الوقت الذى يوسع من هذا المحتوى فيربط بين الحصول على النفيلة واستعادة زينب زوجة شرعية له تتويجا لعاطفة الحب المتبادلة بينهما، ولا يقع اتساع المحتوى عند اختراع قصة الحب بين على وزينب إذ يمتد إلى مهمة على الزيبق بوصفه مقدما للدرك، " إذ لم تعد هذه المهمة قاصرة على الحفاظ على الأمن الداخلى، بل امتدت إلى المحافظة على سلامة البلاد من تآمر الأعداء واكتشاف الخونة وعمال

الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم "(٩٠)

يلتقى على الزيبق بعمر العيار وأحمد الدنف وزكى البتوكى ومنهم يعرف الحقائق ليكون على وعى بمهمته، فدليلة وصلاح الكلبى خائنان، فهما على صلة بالفرنجة أعداء الأمة الإسلامية، ولما اكتشف حسن رأس الغول هذه الصلة دبرا له مكيدة، فهذا أحمد الدنف يخبره فى"صوت خافت :

– نعم الحقيقة أن أباك اكتشف صلات مشبوهة بين دليلة وعملاء الفرنجة هنا فى مصر، وعرفت دليلة الأمر، فاتفقت مع صلاح الكلبى على قتله حتى لا يفضح أمرها وأمره، وكانت هى التى أرسلت إليه الجارية التى دسها على أبيك بعد أن مرنتها وأعدتها لمثل ما أريد منها، وكان موت الجارية مقدراً منذ البدء حتى لا تتكلم "(٩١) كما أن دليلة تتصل بالأمراء العجم الذين يريدون الانفصال عن الدولة الإسلامية " وعاد أحمد الدنف يقول

– نحن نشك فيها من زمن طويل، وكنا قد اكتشفنا، أو بمعنى آخر اكتشف على العيار، أنها تتصل بالأمراء العجم الذين ولاهم الخليفة على ولاياتهم، تحرضهم على الانفصال عن الخلافة، وإعلان هذه الولايات الأعجمية الأصل مستقلة عن الخلافة (٩٢)

أما الفرنجة فلا يخشون إلا وحدة الإسلام، لذلك يدفعون الغالى والرخيص ليوقعوا الفتنة بين أجزائها، ومن هنا يأتى دور على الزيبق .

" ضحك أحمد الدنف وهو يقول :

– ودورك معنا منذ الآن يا فتى فنحن لنا عملان، الأول يعرفه

الجميع وهو المحافظة على الأمن وحماية أموال الناس وأعراضهم من اللصوص وقطاع الطرق والمرتشين والعمال الفاسدين ،أما الثانى فلا يعرفه أحد، وهو المحافظة على سلامة البلاد من تآمر أعدائنا واكتشاف الخونة وعملاء الفرنجة والجواسيس والإيقاع بهم"(٩٣)

يقوم على الزيبق بمهمة الحفاظ على الأمن الخارجي من خلال نشر الإسلام واكتشاف الخونة والقضاء عليهم مثل دليلة والسلطان قاسم وبعض رجاله . على أن محاكمة السلطان قاسم ستسلمنا إلى عامل آخر من عوامل اتساع المحتوى عند فاروق خورشيد ألا وهو الإسقاط السياسى والاجتماعى، وقد لاحظ ذلك الأستاذ يوسف الشارونى وهو يتعرض لملاعيب على الزيبق، " كذلك فإن من إسقاطات على الزيبق التأكيد على الوحدة الوطنية وتواصل التاريخ المصرى طوال القرون والأجيال "(٩٤)

ونمثل للإسقاط السياسى بشخصية السلطان قاسم الذى اغتصب السلطة من ابنة زوجته زينب وأراد أن يتخلص منها، بتزويجها لملك بحر الغزال الذى أقام معه معاهدة سلام وأنهى الحروب بينهما، ويكفى أن نقرأ الحوار التالى بينه وبين على الزيبق ليتضح لنا بقليل من التأمل مغزى الإسقاط :

" قال على الزيبق :

– هو معدن العملاء، لقد عرف الفرنج كيف يدسونه فى الوقت المناسب، ليكون المرشح للزواج من السلطانة، وليكون أداة عمالتها باقى عمره فى السلطنة بعد ذلك .

صاح السلطان قاسم :

– لقد راعيت مصلحة شعبى، كانت السلطانة تفرض عليه الفقر، فأتحت له الثراء، أعطيته الأمن والأمان، وعلمته الطريق إلى الربح، يأخذ بقدر ما يشاء ولى أنا نصيبى وللسلطنة نصيبها ..وقد أنهيت الحرب بينى وبين ملك بحر الغزال، فلا حرب بيننا، فماذا تريدون ؟ أعطيت قلبى وعقلى وعبقريتى ووجودى لصالح شعبى .

قال لومبا :

– وأسلمته منطقة الأمان يحكم فيها ويتحكم

صاح السلطان :

– لا، بل نستثمرها معاً، ونزرعها معاً، وتعود عليه وعلينا بالخير والسعادة، ومن حق كل رجل فى شعب المدينة المرصودة أن يستثمر ماله فيها.. وأن يشترى ويسعد، فقط يعطينى حقى، ويأخذ حقه"[٩٥]

ونعتقد أن الحوار أوضح من أن يحتاج إلى تعليق من جانبنا، بهذا يمكننا أن نقول أن فاروق خورشيد فى نصه " ملاعيب على الزيبق " لا يحاكى محتوى النص السابق " السيرة " بقدر ما يولد من هذا المحتوى دلالة جديدة، تعكس قضايا الحاضر أكثر مما تكرس الماضى، فالمحتوى يتحول من مجرد التسلية والإمتاع إلى اتخاذ موقف من الواقع الحالى وتفسيره ونقده، وكل هذا فى إطار وظيفة فنية جمالية، تحقق فى نوع سردى جديد هو رواية " ملاعيب على الزيبق "

المرحلة الثالثة : نقض التراث " حفنة من رجال « نموذجاً »

محاولتان لخورشيد فى هذه المرحلة التى يتجاوز فيها إعادة

الصياغة للتراث، " حفنة من رجال - الزهراء فى مكة " فلسنا هنا أمام صياغة جديدة لنص تراثى سابق كسيرة سيف بن ذى يزن أو سيرة على الزيبق، إن النص السابق هنا غير محدد، لكن فقط يمكن الإشارة إليه، ومن هنا لم نخرج عن إطار التعالق النصى، ففى " حفنة من رجال " يمكن الربط بينها وبين سيرة الظاهر بيبرس سواء من خلال القراءة أو من خلال تصريح الكاتب، وفى "الزهراء فى مكة " يمكن الربط بينها وبين السيرة النبوية، ونقصد هنا السيرة النبوية ليس بوصفها نصاً محدداً لأحد كتابها كابن هشام أو ابن سعد أو غيرهما . ولكن السيرة النبوية عامة .

وبناء على ما سبق نقول إن حفنة من رجال تتعالق مع سيرة الظاهر بيبرس، والزهراء فى مكة تتعالق مع السيرة النبوية، ولما كانت العلاقة فى الرواية الأولى أوضح ويقوم فيها خورشيد بتجربة جديدة مختلفة عما سبق من محاولات فى ذلك المجال، حيث يقوم بعملية تحريف للنص السابق فى إطار المعارضة الساخرة أو نقض هذا النص، لما كان ذلك كذلك توقفنا فى تحليلنا عند هذه الرواية .

أ - النص السابق (المتعلق به) سيرة الظاهر بيبرس :

تأتى سيرة الظاهر بيبرس فى المرتبة الثالثة من حيث الحجم بعد سيرتى ذات الهمة وعنترة بن شداد ،إذ يبلغ عدد صفحاتها فى طبعة بيروت ٢٦٠٠ صفحة وهى كما يصفها الدكتور عبد الحميد يونس " تشبه - إلى حد كبير - الروايات المسلسلة المعروفة فى أيامنا ، كالقصص البوليسى الذى لا تكاد تعرف له نهاية، ولا يكاد يجمعها خط عريض واحد يضبط سير الحوادث فيها، ويحد ما بين أحداثها

من علاقات بارزة "(٩٦) ثم يرى أنه من المتعذر بل من المستحيل تلخيص هذه السيرة " ومع ذلك فإنها تتسم بخصيصة مهمة هى : سيرة بطل، هو الظاهر بيبرس يشاركه أبطال يواجهون جميعاً عدواً وجباراً يشاركه أنصاره، هذا العدو هو "جوان " فالمعارك كلها إذن تقوم بين فريقين الأول فريق العرب والمسلمين يتزعمه بيبرس والثانى فريق الصليبيين يتزعمه جوان "(٩٧)

وعلى الرغم من وجود الأصل التاريخى للبطل فإنه يكتسب فى السيرة صفات تبعده عن هذا الأصل، إذ تمثل" سيرة الظاهر بيبرس الوجه الذى أراده له المصريون فى مواجهة الصليبيين، فهى سيرة لا تقف عند الحدث التاريخى. رغم قرب العهد بينه وبين روائييها.. ولكنها تتعداه إلى حدث قصصى من صنع رواتها " يضفون به على شخصية" الظاهر بيبرس" صفات من البطولة والفروسية، بل ويضيفون وظائف ومناصب لم تعهد إليه "(٩٨) .

إذن فسيرة الظاهر بيبرس رغم تشعب أحداثها وصعوبة تلخيصها تدور حول سيرة بطل معين هو الظاهر بيبرس، مثلها فى ذلك مثل باقى السير الشعبية، فهى ذات بناء فنى محكم يعتمد على تتبع حياة البطل من لحظة الميلاد إلى لحظة الوفاة، حيث يمر هذا البطل بعدة مراحل، لكل مرحلة خصائصها الفنية ومحتواها الفكرى وفاروق خورشيد أحد أهم الباحثين الذين تحدثوا بالتفصيل عن تلك المراحل .

وبقطع النظر عن هذه المراحل وترتيبها فإن بناء سيرة الظاهر بيبرس مؤسس على وظيفة مركزية تقوم عليها وهى تتويج بيبرس

سلطانا على مصر لمواجهة الصليبيين والانتصار عليهم وسنجد أكثر من إشارة فى السيرة إلى هذه الوظيفة، لعل أهمها وأولها فى ذات الوقت حلم الملك الصالح أيوب " رأيت كأنى فى بر قفر متسع الجهات ولا له أول يعرف ولا آخر يوصف، فبينما أنا كذلك، إذ نظرت إلى ذلك الوادى فرأيته قد امتلأ ضباعاً من الجهات وقد نظرت.. فبينما أنا كذلك وإذا بغبار قد ثار وعلا وسد الأقطار.. وانكشف بعد ساعة للنظار وإذا بخمسة وسبعين سبعاً قد أقبلوا من الهضاب وهم فى أعظم همة وأشد استحباب ويقدمهم سبع عالى القدر وسيع الصدر والمحجر له وجه مليح أشقر حلو الشمائل والمنظر بوجه كدائرة القمر.. قال الراوى ثم إن الملك الصالح قال للعلماء وقد هجم ذلك الأسد وصار فيهم كالليث إذا احتد وتبعوه وأصحابه والذين حواليه من أحبابه ومازالوا فى حرب شديد وطعن أكيد إلى أن افترسوا الضباع ولقحوهم فى تلك البقاع وقطعوا منهم النخاع وجعلوا الأرض منهم خالية ولم يبقوا منهم باقية فمن شدة ما اعترانى استيقظت من منامى ولذيذ أحلامى وهذا ما سار وحق النبى المختار"(٩٩)

وقد فسر علماء الإسلام هذه الرؤيا أو الحلم بأن الضباع هم الكفار أعداء المسلمين والسباع هم أهل الإسلام، أما السبع الكبير فهو كبير القوم و " هو الذى يبدد شمل أهل اللؤم، فينبغى يا مولانا أن تشترى لنا جلبة مماليك من مال السلطنة "(١٠٠) فهذا الحلم لا يشير فقط إلى الوظيفة المركزية للسيرة ،بل إنه يشير أيضا إلى خطة ظهور البطل بيبرس، فهو مملوك يجلب من الشام خاصة للملك

الصالح أيوب اسمه فى الأصل محمود وتسميه السيدة فاطمة الأقواسية بيبرس، لأنه يشبه ابنها الذى توفاه الله، ويصل إلى مصر بعد سلسلة من العقبات وفى مصر تدار له سلسلة متوالية من المكائد ينسجها له بإتقان القاضى صلاح الدين " جوان " وأيبك ولكنه يسلم منها فى كل مرة بفضل عناية الله وصديقه ابن البلد عثمان بن الحبلى، وهو فى كل مرة يسلم فيها من مكيدة يرتقى منصباً جديداً من مناصب الدولة إلى أن يصل إلى منصب نائب السلطنة، ثم تنتهى مرحلة مصر لتبدأ مرحلة الجهاد الخارجى، أما العدو الصليبى فى الوقت الذى لا يتوقف فيه جوان عن المكائد فيسلم منها أيضاً، وينتصر على الصلبيين فى موقعة كبيرة حيث يزداد أعوانه من غير أبناء البلد إلى أن يصبح سلطانا لمصر بعد وفاة أيبك وشجرة الدر ومن قبلها الملك الصالح أيوب.

على أن هذه المعارك مع العدو الخارجى (الصلبيين أو الفرنجة) يسبقها معارك كثيرة أثناء وجوده فى مصر حيث يستطيع بيبرس تأديب المفسدين من التجار واللصوص والمماليك والخونة والجواسيس أعداء الإسلام والشعب على السواء وكل ذلك بالتعاون مع عثمان بن الحبلى وكأن الظاهر بيبرس لكى يكون جديراً بمنصب السلطان وقتال الفرنجة والانتصار عليهم، عليه أولاً أن ينتصر على العدو الداخلى المتمثل فى المفسدين والظالمين من المماليك والتجار واللصوص والعربان وغيرهم .

إذن فالسيرة تحمل إلى جانب هدفها السياسى هدفا اجتماعياً وهو ما أدركه فاروق خورشيد بنفسه عندما قال " إن حركة المجتمع

العربى تجاه الغزو الصليبى تمثل الهدف الاجتماعى لهذه السيرة، وتعكس بهذا عناصر التوحد بين أبناء المنطقة العربية رغم اختلاف الأصول والأجناس، وتجعل من هذه المنطقة مجالاً واحداً حراً تتحرك فيه روح التجمع فى الانطلاق نحو الدفاع عن كيان المنطقة كلها حفاظاً على تقاليدها ودينها وأرضها، والانطلاق نحو التغيير الثورى فى نظم المجتمع المعايش لتحسينه وإصلاح أجهزته، وقد استغل المؤلف شخصية عثمان بن الحبلى ابن الحسينية القاهرى ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر بيبرس مظاهر الانحلال والفساد فى المجتمع المصرى وفى الإدارة المصرية ونظام الحكم فيها "(١٠١)

وعلى الرغم من كثرة الإشارات فى سيرة الظاهر بيبرس إلى الأولياء والاعتماد عليهم فى معاونة البطل الظاهر بيبرس، بل إن الملك الصالح أيوب نفسه يعد وليا مجذوباً يقف إلى جانب بيبرس، فإن ذلك لا يمنع من اعتداد السيرة - بصورة لافتة للنظر - بالبطولة العقلية ورسم الخطط واصطناع الحيلة والتنكر، فإذا كان بيبرس يمثل القوة وهو يحمل (اللت) الدمشقى فإن عثمان رزه (عثمان بن الحبلى) يمثل العقل الذى يرسم الخطط للخروج من المكائد والمآزق التى ينسجها القاضى جوان وأيبك وغيرهما من أعداء بيبرس .

وفاروق خورشيد فى استلهامه لسيرة بيبرس لا يتعالق مع النص كله أو مع جزء محدد منه كما رأينا فى " ملاعيب على الزيبق " مثلاً، إن خورشيد مع هذه السيرة يعمل بنصيحة أستاذه الدكتور عبد الحميد يونس " نقول لمن يريد أن يجعلها موضوعاً لقصة أو مسرحية أو تمثيلية إذاعية أن يلتفت إلى ما يصلح منها لظروفنا الحاضرة

التى تشبه موقف العرب والمسلمين عندما اتحدت مصر والشام فى وجه الصليبيين والمغول، وأن يطوورا السلبية القدرية إلى عمل إيجابى وأن يخلصوها من شوائب الخرافة والإغراب وما إليها "(١٠٢)

وقد عمل خورشيد بهذه النصيحة، فلم يعد صياغة السيرة كما فعل فى سيف بن ذى يزن وعلى الزيبق، ولم يقف عند مرحلة من مراحل السيرة كما فعل فى مغامرات سيف بن ذى يزن وملاعيب على الزيبق، ولكن يقوم بالتعالق مع حدث بسيط هو وصول المماليك إلى القاهرة ودخول أحدهم مع رجال الحسينية لدكان الشيخ يحيى الشماع ومع ذلك لا يعتمد خورشيد هذا الحدث كما ورد فى السيرة، لكن يقوم بعملية تحريف لهذا الحدث عارضاً من خلاله علاقة الشعب بالسلطة فى بناء تختلط فيه الشخصيات الواردة فى السيرة بشخصيات جديدة مخترعة، كما سنرى عند تناولنا علاقة التفاعل النصى فى البناء والمحتوى .

إذن فخورشيد فى رواية حفنة من رجال لا يتعالق مع نص محدد من السيرة إنما يتعالق فى الواقع مع محتوى السيرة متناقصاً معاوضاً أو محرفاً لهذا المحتوى، ولذلك لن يهتم كثيرا بالوظيفة المركزية للنص السابق "المتعلق به" فى النص الجديد (المتعلق) لأنه غير معنى بذلك، إذ إنه معنى بشىء آخر مختلف هو الواقع الآن .

ب – النص اللاحق (المتعلق) حفنة من رجال :

صدرت رواية " حفنة من رجال " عام ١٩٨٠ (١٠٣) ثم أعاد المؤلف نشرها مرة أخرى عام ١٩٨٩ (١٠٤) دون أية إشارة إلى الطبعة الأولى، وتقع فى ٤٦٠ صفحة من القطع الصغير، وبذلك فهى تعد

أطول روايات فاروق خورشيد من حيث الحجم .

إذا كان عنوان الرواية " حفنة من رجال " لا يشير إلى علاقة الرواية بالسيرة الشعبية " الظاهر بيبرس "، وإذا كان خورشيد لأول مرة لا يكتب مقدمة لرواية يستلهم فيها التراث، فإن ثمة إشارات أو تعليقات حول الرواية (المناصات الخارجية) تؤكد هذه العلاقة .

١- ونبدأ بالكلمة المدونة على الغلاف الأخير للرواية والمكونة من فقرتين، نقف عند الفقرة الثانية منها " ومن أعماق التاريخ المملوكى لمدينة القاهرة تستدعى الرواية صور أولاد الحسينية، وهم يتحولون تحت نير الظلم والعسف الذى تعرفه القاهرة فى حقب كثيرة من تاريخها من مجرد حرفيين وتجار إلى فتوات يدافعون بالقوة عن حقهم الذى يسلب منهم بالقوة، ويدخل اسمهم وحقبهم فى التاريخ كرجال يحملون السلاح للدفاع عن كرامة الحسينية وأهلها ونسائها فى نسيج يمتزج فيه التاريخ بعطر السير الشعبية، ملامح حياة أولاد البلد فى مصر المحروسة التى تصير، ولكنها لا تستسلم لظالم أو مستعمر أو غاصب أبداً "(١٠٥)

تشير الفقرة السابقة إلى علاقة الرواية بالتاريخ المملوكى والسيرة الشعبية،ولن يكون من الصعب على القارئ وهو يجد أسماء عثمان رزة وبيبرس والملك الصالح أن يكتشف العلاقة بين الرواية وسيرة الظاهر بيبرس .

٢- إذا كانت المناصة السابقة لا تشير صراحة وبألفاظ محددة إلى علاقة النص اللاحق " حفنة من رجال " بسيرة " الظاهر بيبرس " فإن المؤلف فى المناصة التالية يصرح بهذه العلاقة .

" وهناك نوع آخر غير إعادة الصياغة، إنه الاقتباس، وهذا ما فعلته في بعض رواياتي فالرواية الأخيرة " حفنة من رجال " أخذت فيها من الظاهر بيبرس لقطة، ثم انتقلت إلى رؤية جديدة (١٠٦)

وتكشف المناصة عن طبيعة العلاقة مع النص السابق، فهى ليست إعادة صياغة (محاكاة) ولكنها هنا - على حد قول خورشيد نفسه - (اقتباس) حيث يأخذ لقطة ينتقل منها إلى رؤية جديدة، أى أن خورشيد حاول التعامل مع سيرة الظاهر بيبرس بطريقة خاصة لا تقف عند حد المحاكاة أو التحويل، ولكنه تجاوز ذلك إلى المعارضة التى تبرز من خلال نزع الأحداث من سياقها فى السيرة وإعطائها مضموناً جديداً يقف فى الوجه المقابل لمضمونها الحقيقى فى الأصل كما ورد فى السيرة، ويمكن رصد مظاهر التفاعل بين النصين اللاحق والسابق على النحو التالى :

أ - الشكل السردى :

يتميز البناء السردى فى رواية حفنة من رجال بالتنظيم والتعقيد حيث يستفيد فاروق خورشيد أقصى استفادة من بناء الرواية الحديثة، مازجاً بين هذا البناء وبناء السيرة الشعبية عامة وسيرة الظاهر بيبرس خاصة، وهذا ما أشار إليه سامى خشبة فى دراسته عن حفنة من رجال إذ يقول:" تتجلى الجائزة الحقيقية التى خرج بها فاروق حورشيد من امتزاج استفادته بالسيرة ووعيه الفكرى والفنى المعاصر، تتجلى هذه الجائزة فى صورة البناء المتميز للرواية والذى يبدو وكأنه مرحلة الإنضاج الأولى لقالب روائى مشبع إلى درجة فريدة بالقالب الذى اكتشفه فاروق خورشيد أثناء صياغته لسيرتى "

سـيف بن ذى يزن " و" على الزيبق " وأثناء دراسـاته الكثيـرة فى السير الشعبية "(١٠٧)

إذن يؤكد سامى خشبة أن القالب الروائى (الشكل السردى) فى " حفنة من رجال " مشبع إلى درجة فريدة بقالب السيرة الشعبية، ولا يعنى هذا أنه يحاكى بناء السيرة، إنه يتجاوز هذه المحاكاة إلى علاقات أخرى كالتحويل والمعارضة .

يجمع فاروق خورشيد فى بناء " حفنة من رجال " بين بناءين من الأحداث، الأول البناء المتتابع وهو ما يعرف عادة بالبناء التقليدى الذى يقوم على توالى سرد الأحداث الواحد تلو الآخر مع وجود خيط رابط بينهما، والثانى البناء المتوازى حيث " تتوازى فيه الوقائع التى تؤلف حدث الرواية وتتطور محكومة بزمان واحد وأمكنة متعددة "(١٠٨) ومن تضافر هذين البناءين وامتزاجهما يتكون بناء الرواية المتماسك والقائم على صراع واضح بين أبناء الحسينية (الشعب) والمماليك (السلطة) يحسم فى النهاية لصالح الشعب .

والسؤال الآن ما علاقة هذا البناء المميز ببناء سيرة الظاهر بيبرس ؟ وبصيغة أخرى: كيف تعالق هذا البناء مع بناء السيرة ؟

إذا رجعنا إلى سيرة الظاهر بيبرس وجدنا أنها تنقسم إلى خمسة بحور " وسنذكر فروعها وأصولها فى خمسة بحور "(١٠٩) ويتكون كل بحر من عدة دواوين، والديوان " عبارة عن مجموعة من المشاهد ينظمها موضوع واحد "(١١٠) وهذا البناء أو التشكيل السردى هو ما استفاد منه خورشيد بشكل مباشر فى " حفنة من رجال، " إذ يقسم الرواية إلى أقسام أربعة معنونة على النحو التالى

: على لوز – الفرنجة – العياق والشلبية – بعد صلاة الجمعة ، ويجعل كل قسم مكوناً من عدة فصول مرقمة، فالأقسام تعادل البحور والفصول تعادل الدواوين .

وإذا كانت البحور – ومن ثم الدواوين – فى السيرة تسير فى خط طولى فيبدأ كل بحر من حيث انتهى ما قبله، أى تتخذ شكل البناء المتتابع ،فإن خورشيد يمزج بين هذا البناء والبناء المتوازى كما أشرنا سابقا – محققا بناء مركباً يتناسب والمحتوى المراد تقديمه .

تسير الأحداث فى خط طولى خلال أربعة أيام متوالية، فى اليوم الأول يتفجر الصراع بين أبناء الحسينية والمماليك بقتل علاء الدين، وفى اليوم الثانى يحتدم الصراع بين الطرفين، فكل طرف يعد عدته، وفى اليوم الثالث يحسم الصراع لصالح الشعب، وفى اليوم الرابع تتبدى نتائج حسم الصراع حيث يقبض على القاتل، ويرضى الشعب ممثلاً فى كبار رجاله بما تم فيعود الملك الصالح من حيث أتى ويتزوج بيبرس من زينب (خطيبة علاء الدين القتيل) غير أن هذه النتيجة لا تعجب شباب الحسينية: مما يشى بامتداد الصراع ليس بين الشعب والسلطة فحسب، بل بين الشباب والكبار، بين المستقبل والماضى .

وقد استفاد خورشيد استفادة كبيرة من البناء المتوازى فى إذكاء الصراع حيث يقوم حدثان فى وقت واحد فى مكانين مختلفين، أحدهما يمثل الطرف الأول من الصراع وثانيهما يمثل الطرف الآخر، ففى الوقت الذى يخطط فيه " قوبلاى أغا " مع " لاظ أغا "

لتأديب أبناء الحسينية وإرسال المماليك الثلاثة " قبلق " و " طقمق " و " قيمق " للحوارى، يبدأ الشيخ زكى فى إرسال الشباب إلى خارج الحسينية لجمع أبناء الحسينية كعثمان رزة وعليوه الفار ومحمود المصارع وغيرهم للوقوف فى وجه " قوبلاى أغا " .

ولا يقف دور البناء المتوازى عند إذكاء الصراع، إذ يقوم بوظيفة أخرى أكثر أهمية وهى الحد من الترهل السردى الذى نراه فى السيرة الشعبية عامة، ففى البناء المتوازى تتوازى الوقائع وتتولد الدلالة من هذا التوازى دون الحاجة إلى الاستهلال السردى أو التمهيد للحدث الذى نراه فى البناء المتتابع .

ونظراً لكثرة الأحداث والشخصيات فى الرواية فقد استفاد خورشيد من تيمة التكرار فى السيرة الشعبية " النص السابق " فنجد أنه يأتى متكرراً على لسان أكثر من شخصية أثناء السرد والتكرار هنا يأتى غالباً بهدف التذكير فالحدث الرئيس الذى فجر الصراع الدرامى فى الرواية، هو كسر إناء العرقسوس فى دكان يحيى الشماع فى الصباح، وقتل علاء الدين فى الظهيرة، والقبض على الشماع وعقيرب فى المساء، هذا الحدث يتكرر أكثر من مرة فى الرواية على سبيل الإخبار والتقرير فى القسم الأول على لسان يحيى الشماع وعقيرب :

" وعقب الشيخ يحيى الشماع بسرعة :

– وهل من الشرع أو السنة أن يكسر الشلبى وعاء العرقسوس ويضيع العرقسوس وهو نعمة من نعم الله فى الأرض، ويضيع مكسب اليوم كله، يحضر هو ومجموعة من مشاديده ممن لا عمل لهم

فيأكلون ويشربون ويخرجون دون دانق واحد .

وأكمل المعلم عقيرب حديثه بقوله :

– وهل من الشرع أو السنة أن يحطم باب الإسطبل دون سبب وفى عز القيلولة فإذا ما اعترضه علاء الدين مزق رأسه بضربة من اللت، هل علاء الدين من الفرنجة أم هل هو من الفرنجة؟ (١١١) .

وفى القسم الثانى تخبر فكيهة شهوة بالحدث نفسه، مضيفة إليه القبض على يحيى الشماع وعقيرب"(١١٢)

ثم يتكرر الإخبار بالحدث مرة ثالثة فى القسم الثانى على لسان حميد الدين مضيفا إليها عزم " قوبلاى أغا " على جلد الشيخ يحيى الشماع وعقيرب .

–" جاءت حكاية كريم الدين فاسودت الدنيا فى أعيننا، ألم يكف موت علاء الدين ولا تحطيم آنية محل أبيه ولا سجن المعلم عقيرب والشيخ الشماع لتصل المسألة إلى الجلد فى الشوارع والميادين"(١١٣)

وخورشيد إذ يستعير تيمة التكرار من السيرة الظاهرية فإنه يعطيه أبعاداً أخرى، فهو لا يأتى على لسان الراوى بهدف التذكير فحسب، إنما يأتى على لسان الشخصية ليكشف عن موقفها من الأحداث ومن هنا تثرى الدلالة السردية .

ونأتى أخيراً إلى المنظور السردى بوصفه عنصراً مهما فى التشكيل السردى، فنلاحظ اتفاق النصين " اللاحق – الرواية " و " السابق – سيرة الظاهر بيبرس " فى المنظور، حيث تروى الأحداث على لسان الراوى العليم الذى يعطى مساحة كبرى للحوار الخارجى

بين الشخصيات غير أن خورشيد فى " حفنة من رجال " لا يقف عند محاكاة هذا المنظور، فالراوى العليم عنده لا يعطى مساحة كبرى للحوار الخارجى فحسب بل يعطى مساحة أيضا للحوار الداخلى، المتمثل فى المونولوج الداخلى غير المباشر حيث " يقوم المؤلف الواسع المعرفة بإمداد القارئ بكثير من المعلومات التى تبدو وكأنها صادرة من وعى الشخصية "(١١٤) وسنكتفى بمثال واحد لهذا الحوار الداخلى الذى يأتى على لسان حميد الدين كاشفا موقفه من الشخصيات والأحداث عامة، ويوجه له المعلم عقيرب الحديث .

"- منشفة صغيرة يا حميد الدين يا ولدى

وأحب حميد الدين لهجة المعلم عقيرب الحانية، كلهم يعاملونه كأنه قطعه من الحمام، دون اهتمام أو حب.. هات " اللوفة " ياحميد الدين، كثير من الماء الساخن يا حميد الدين، أين الطاسة يا حميد الدين، المناشف يا ولد.. أسرع وهات الفطير من عند المعلم سعيد الفطاطرى وأين الماء المعطر بالماء ورد يا حميد.. ألم يرسل الشيخ يحيى الشماع العرقسوس، أنا طلبت منه طبق على لوز الليلة، أسرع قبل أن يغلق الدكان يا حميد يا ولد.. (القبقاب) سيره مقطوع، حميد الماء برد هل الكلب سيد الأعرج نام، أم ماذا ؟ أين معلمك يا حميد الدين، هذا لم يعد حمام الأسطى رجب المناشفى، هذا مستوقد فقط نعم مستوقد فقط.. ولكن المعلم عقيرب شىء آخر.. وأحس فى هذه اللحظة لماذا كان علاء الدين يحبه ويتحدث عنه دائماً كأنه بطل أسطورى.. وحين تذكر اسم علاء الدين ملأت عينيه دموع كادت تطفر.. الآن يرقد علاء الدين تحت التراب، وسط التراب، وتزحف

نحو جسده الهوام ثم يأكله الدود.. أم لعله الآن يواجه الملكين كل يمسك نبوتا لعله "لتا " كذلك الذى أمسكه (الشلبى) الذى حطم الإناء الزجاجي الكبير للعرقسوس فى الصباح فى دكان يحيى الشماع أو كذلك الذى حطم رأس علاء الدين عصرا فى إسطبل المعلم عقيرب، فأسكنه القبر قبل أن يكتمل النهار.. وسمع وكأنما من بعيد صوت الحاج محمد أبو الأنوار وهو يقول :

– يا حميد منشفة الرأس يا ولد "(١١٥)

فالحوار الداخلى السابق يكاد يكون معظمه لحميد الدين ولا تظفر منه إلا بعدد محدود من الجمل تخص الراوى العليم، تأتى بمثابة التوجيه، أما مضمون الحوار، فيكشف عن شخصية حميد الدين الرافضة للإهانة، وعن إيمانها ببطولة عقيرب وحمق المماليك وظلمهم، إنه باختصار يكشف عن الطبيعة الثورية لشخصية حميد الدين مما يؤهله لأن يلعب دوراً كبيراً فى الأحداث فيما بعد، بل تمتد هذه الثورية لما بعد انتهاء الأحداث وحسم الصراع مع المماليك .

وفى الوقت الذى يعطى فيه الراوى العليم مساحة كبيرة للشخصيات لكى تعبر عن ذاتها من خلال الحوار الداخلى، فإنه يعطى مساحة أكبر بكثير للحوار الخارجى حتى ليكاد يصبح وسيلة السرد الوحيدة فى بعض الفصول فيقترب من الحوار المسرحى الذى يختفى فيه صوت الراوى، مثل الحوار فى الفصل الأخير من الرواية.

ومن التقنيات السردية التى استعارها المؤلف فاروق خورشيد من النص السابق " سيرة الظاهر بيبرس " تقنية الحلم حيث يقوم بوظيفة تنبؤية أو كشفية يستعين بها البطل للخروج من المأزق، ويقف

خورشيد بالحلم عند وظيفته التنبؤية حيث يحلم علاء الدين قبل وصول المملوك الذى سيقتله فيما بعد بأنه " كان يركب الجواد الأبيض الكبير، المزين سرجه بقطع الفضة والمحلى بمشغول الحرير، وهو يطير به فوق القاهرة، فى البدء كان يسير به فى الحارة، ثم أخذ يجرى إلى باب الفتوح، ثم ضرب الأرض بحوافره، وحلق فوق البوابة، والناس تتصايح وهم يشيرون إليه وزينب فى المشربية تنظر نحوه وتشير بأصابعها المحناة وهى تظلل عينيها المكحولتين بيدها الأخرى، والحصان يرقص على مزمار عم داود السروجى ويتمايل وأولاد الحتة فوق الأسطح يصفقون على الوحدة ،وفجأة بدأ الحصان يتردد فى رقصته وينزل، ولكزه بساقيه وشد اللجام بقوة، ولكن الحصان ينزل وينزل والتصفيق يتزايد ويتحول إلى طبل بل إلى خبط، خبط شديد متواصل ،والحصان يتعثر ويقع به من حالق وهو يحاول أن يتشبث بمئذنة الشافعى أو السيدة أو الأزهر، ثم وقع فوق المقطم، فانكسر المقطم وتمزق وتطايرت أشلاؤه هنا وهناك وانحدرت صخرة ضخمة فضربته فى جبينه وصاح وفتح عينيه وهو يصرخ ويغطى عينيه ورأسه بيديه وذراعيه فيتقى الأتربة والصخور المتساقطة، وخبطه شىء من جديد فى جبينه وصاح صوت غريب :

– قم يا كسول ألا بد أن نكسر الباب لكى تفيق، قم وإلا كسرت جبينك بهذا اللت "(١١٦)

فزفاف علاء الدين إلى زينب فى الحلم يشى فى الاعتقاد الشعبى وحده بالموت أما سقوط الحصان من فوق المقطم فتأكيد لهذا الموت أو لما سيحدث له فيما بعد من ضرب المملوك له باللت.

وهكذا يمكن القول إن فاروق خورشيد حاول فى نصه اللاحق الاستفادة من التشكيل السردى فى السيرة فى إطار بناء روائى حديث، يطوع تقنيات السيرة لهذا البناء .

ب - اللغة :

لأن خورشيد فى نصه اللاحق لا يعيد صياغة السيرة الشعبية، ولأن اللغة مرتبطة بالبناء السردى والمحتوى فإنه لا يحاكى لغة السيرة الشعبية، إنما يرتفع بمستوى هذه اللغة لكى تتناسب وتطور البناء وتقديم المحتوى الجديد ومع ذلك ستبقى أصداء من لغة النص السابق " السيرة " فى وعى الشخصيات الداخلى وفى حوارها الخارجى أيضاً . يرتفع خورشيد بمستوى اللغة فتخلو من السجع والتكرار اللفظى والحشو القائم على جذب المستمعين أو تملقهم أحياناً، وهذا على مستوى لغة الراوى ولغة الشخصيات .

ويأخذ الارتفاع بمستوى اللغة عند الراوى ثلاثة أبعاد (أشكال)

الأول : لغة محايدة تكشف عن وجود مسافة بين الراوى والشخصيات، فهو يقف بعيداً خارج الأحداث وذلك يكون غالباً فى بداية المشاهد السردية والفصول، ونمثل لذلك بمطلع الفصل الرابع من القسم الثالث " بينما كان المصلون يستمعون من الشيخ أبى المكارم إلى خطبة الجمعة الذى كان يلقيها بصوته الهادئ القوى والكل مشدود إليه وإلى كلماته النارية فتح باب السراى الرئيس وخرج البواب ومعه زينب ومرجانة وأم فكيهة إلى حيث جلست الست حفيظة والست نعيمة وقد خارت قواهما تماماً "(١١٧)

ومثال ذلك أيضاً ختام الفصل الرابع من القسم الأول :

" منعوا النساء عند حدود المقابر، ولكنهن وقفن عند حافة القرافة، يهلن التراب فوق رؤوسهن ويصرخن وقد ملأت الست حفيظة طرحتها ووجهها وشعرها بالنيلة وغدا صراخها عويلاً، وحركة يديها بطيئة، الذعر في عينيها مخيفاً، وتضاءلت زينب إلى جوارها تنظر إليها في ذعر وفي تعاسة، وهي تصرخ لصراخها وتبكي لبكائها ".(١١٨)

الثاني : لغة غير محايدة تختلط بصوت الشخصية وتتعاطف معها، ونمثل لذلك بالفقرة التالية التي يمتزج فيها صوت الراوي العليم بصوت زينب :

" وجفت الدموع في عيني زينب، فقد أحست أن يداً حديدية تقبض على قلبها، وتعصره عصراً وقد تسمرت عيناها على وجه الست حفيظة أم علاء الدين، هل يمكن أن يتجسد الحزن كله في هذا الوجه المتقلص المليء بالفجيعة والأسى إلى هذا الحد.. وجه تجمد على معنى ألم لا يطاق، ورفعت عينيها إلى رأسها وأحست بالدهشة حين رأت الشعرات البيضاء التي ظهرت تحت " الطرحة " التي سترت بها الست حفيظة رأسها، تكاد تقسم أن هذه الشعرات البيضاء لم تكن موجودة بالأمس ولا منذ ساعات فقط، ولكن ها هي موجودة وواضحة وتحتها هذه النظرة الصارخة باليأس والمرارة ".(١١٩)

والثالث : لغة تكشف عن موقف الراوي من بعض الشخصيات من خلال السخرية، نرى ذلك في موقف الراوي من شخصية الحاج محمد أبو الأنوار الذي يمثل تعاون التجار مع السلطة، ويصف

الراوى الحاج محمد أبو الأنوار أثناء نداء حميد الدين له، وهو يقدم له المناشف :

" -يا حاج محمد يا أبو الأنوار.. يا حاج محمد

ومن وسط البخار تحرك رأس نحوه، ولم تكن بالرأس شعرة واحدة، كانت تلمع فوقه قطرات الماء وسط النور الضعيف الذى يأتى من الفانوسين المعلقين إلى الحائطين المتقابلين يرسلان ذبذبات ضوء ضعيفة لا تكاد تخترق حجب البخار.. ثم ظهرت وراء الرأس كورة ضخمة كان حميد الدين يعرف أنها بطن الحاج أبى الأنوار "(١٢٠)

وإذا كان الانحياز ضد الشخصيات الشريرة يمثل سمة أساسية فى لغة الراوى الشعبى فى النص اللاحق فإن الأمر هنا يتم بصورة مختلفة، لأن اللغة هنا تأتى فى إطار سافر يخلو من الألفاظ النابية التى نجدها فى لغة الراوى الشعبى ومن هنا يتجلى لنا وجه آخر من وجوه الارتقاء بمستوى اللغة .

أما لغة الشخصية سواء الواردة فى الحوار الخارجى أو فى الحوار الداخلى فمثلها مثل لغة الراوى العليم من حيث التخلص من السجع والتكرار اللفظى، غير أنها تتميز عن لغة النص السابق بقصر الجمل وإسهامها المباشر فى توتر الصراع الدرامى، والكشف عن باطن الشخصية .

فالحوار التالى بين صيام وأبيه الشيخ زكى يكشف عن الطابع الثورى الرافض وعن الصراع بين الشباب والشيوخ الذى يؤكد عليه خورشيد فى ختام الرواية

" وصاح الشيخ زكى فى انفعال حقيقى مقاطعاً صيام :

– أنت تقفز إلى النتائج وهذا خطأ

وصاح صيام حتى غطى صوته على صوت أبيه :

– بل اسمعني أنت، ياما كم سمعتك، معلماً فى الكتاب، وخطيباً فى المساجد وواعظا فى الزاوية.. كلمات وكلمات كأنك تحفظها عن ظهر قلب، كأنها شيء متكرر منحوت فى داخلك ولكنك أبداً لم تحاول أن تعرف ما يجول فى خواطر ونفوس الفتيان من عمرى وهم يقفون أمامك معلما فى الكتاب أو خطيباً فى المسجد وواعظا فى الزاوية"(١٢١)

ولا يمنع هذا الارتقاء بمستوى اللغة لدى الراوى العليم والشخصيات من وجود أصداء من لغة النص السابق (السيرة) تتمثل فى بعض الألفاظ الشائعة التى تنتمى إليه، مثل : اللت – الشلبى –القرافة – الفرنجة – وشلته... وغيرها، وهى ألفاظ يضعها المؤلف بين قوسين غالباً، غير أن المؤلف يحاول محاكاة لغة النص أيضا من خلال جعل الحوار يعبر عن نوع الشخصية، ويظهر ذلك بشكل واضح فى لغة المماليك، مثال ذلك قول الشلبى –قبلق – بعد أن كسر إناء العرقسوس :

" – فقير لا يصنع عرقسوس أبداً.. يصنع على لوز ومقل ساخن فقط "(١٢٢)

ومثال ذلك أيضا قول أغا الحسينية فى حواره مع زوجته شهوة هانم وقد ارتسم على وجهه تعبير ملىء بالقسوة وهو يقول :

" – أغا الحسينية نعم، ولكن فى الحسينية فتوات ومشايخ وتجار أشراف (وعياق) لا يعرفون الأدب، ادفع فلاح، نحن فقراء يا أغا،

هات فلاح.. نحن أشراف يا أغا، أريد خدم فلاح.. نحن تجار يا أغا"(١٢٣)

فاللغة فى المثالين السابقين مشبعة بروح العصر المملوكى الذى كتبت فيه السيرة، إنها لغة الأجنبى الذى تعلم العربية، ومع ذلك فإن خورشيد لا يحاكى هذه اللغة فى تكسيرها لقواعد اللغة واختلاط الألفاظ العامية والأجنبية بها، وكأنه يرتقى أيضا بهذه اللغة، ويتضح ذلك فى المثال التالى عندما أراد الشلبى قيمق من عقيرب سائساً :

"- اسمع معلم.. أنا أريد سايسا يكون مخصوصاً بخدمتى، حتى إذا ركبت يكون دائماً معى يعتنى بالجواد والركاب وأدوات الصيد والسلاح

وقال الأسطى شلضم

- تابع يعنى

- وأنا جئت هنا لأعرف أين تباع السياس " (١٢٤)

والحوار طويل يتدخل فيه إلى جانب عقيرب، شلضم وداود السروجى، والشخصيتان الأخيرتان مخترعتان للمؤلف، على أية حال يمكننا أن نقارن بين هذا الحوار الوارد فى " حفنة من رجال " والحوار الوارد فى نص السيرة لنعرف كيف ارتقى خورشيد باللغة الحوارية .

" ... قال : عقيرب أريد أن أسألك عن شىء، فقال لعقيرب إيش هو يا سيدى، اسأل كلما سألت، فقال له أنا مرادى واحد سايس يكون بخدمتى مخصوص، حتى إذا ركبت يكون دائماً معى وها أنا مرادى منك تعلمنى أين تباع السياس "(١٢٥)

إذن فخورشيد إذ يرتفع بمستوى اللغة يحاول بقدر الإمكان الاحتفاظ ببعض خصائص هذه اللغة لتتناسب وطبيعة الشخصية المتحدثة .

ج – المحتوى :

أشرنا من قبل إلى أن خورشيد فى " حفنة من رجال " لا يتعالق مع نص السيرة "الظاهر بيبرس " بأكمله ولكنه يتعالق مع جزء محدد من نص السيرة وهو وصول المملوك بيبرس إلى أرض مصر ودخول الحسينية جامعاً حوله بعض مشاديدها، غير أن خورشيد وهو يتفاعل مع هذا الجزء من السيرة يفرغه من محتواه الدلالى، محرفاً هذا المحتوى ومعطيا له دلالة جديدة .

فى النص السابق (المتعلق به) سيرة الظاهر بيبرس يصل المملوك بيبرس مع نجم الدين البندقدارى قادماً من عند فاطمة الأقواسية فى الشام إلى مصر فينزله فى دار أختها شهوة هانم وهى زوجة نجم الدين ويوصى نجم الدين البندقدارى البواب يمنع خروج بيبرس، ويذهب إلى ديوان الملك الصالح ،أما بيبرس فيجلس فى شرفة المنزل ويقرأ القرآن بصوت جميل مما جعل أولاد الحسينية يعجبون لهذا المملوك وصوته الجميل ويطلبون منه أن ينزل إليهم ليقضى الوقت معهم فى اللهو، ويستجيب بيبرس لهذا الطلب بعد معركة حادة مع البواب الذى عرف فيها قدر قوة بيبرس، ويدخل بيبرس دكان الشيخ يحيى الشماع وابنه كريم الدين فيشرب العرقسوس والمقل الساخن هو وأبناء الحسينية مؤجلا الدفع للمرة القادمة، مما جعل الخوف يدب فى قلب كريم الدين وأبيه، وفى المرة

القادمة يشرب أيضا هو وأبناء الحسينية، ولكنه يدفع هذه المرة بسخاء ألف دينار، وهو مبلغ ضخم يجعل الشيخ يحيى يظن أن المملوك بيبرس سرقها من سيده نجم الدين فيطلب منه أن يردها إلى سيده وعند ذلك يقسم بيبرس أن ذلك من ماله الخاص .

x يأخذ خورشيد هذا الحدث ويحرفه فيجعل بدلا من بيبرس مملوكا يسميه قبلق ويجعله فظا لا يدفع ثمن العرقسوس ويكسر آنيته أيضاً، فالتحريف هنا يقوم على تغيير الشخصية من ناحية وعلى تغيير المضمون من ناحية أخرى فالعمل البطولى يصبح هجاء صرفا وذلك لكى يتناسب هذا الهجاء مع الرؤية الجديدة فى الرواية بعد ذلك، ولا يقف خورشيد عند ذلك، إذ يقوم بتفريغ حدث آخر فى السيرة من محتواه ويعطيه مضموناً جديداً يتلاءم مع الرواية السابقة .

فى نص السيرة يطلب بيبرس من عقيرب السايس الذى أراد خداعه من قبل أن يدله على سائس يخدمه، فيسخر منه عقيرب ويخدعه للمرة الثانية واصفاً له سائساً معينا ذا صفات خاصة، فيتخبط بيبرس حتى يصل إلى هذا السائس الذى يكون فى النهاية العايق عثمان بن الحبلى الذى يخدم بيبرس بعد ذلك ويكون من أخلص أعوانه .

يأخذ خورشيد هذا الحدث فيجعل عقيرب من أبناء الحسينية مسئولاً عن الإسطبل وكبيراً للسياس، يدخل عليه قيمق وفى إثره بعض مشاديد الحسينية الذين لا أصل ولا عمل لهم، وقت القيلولة كاسراً باب الإسطبل، فيصحو على أثر ذلك المعلم عقيرب ورجاله وصبيه علاء الدين، ويدور حوار طويل حيث يطلب الأمير قيمق شراء

سائس لكى يخدمه فيسخر منه الجميع، ثم ينتهى الحوار بمعركة يكون ضحيتها الصبى علاء الدين قتيلا .

والحدثان بنصهما الوارد فى سيرة الظاهر بيبرس يأتيان فى سياق السيرة بوصفهما بنيتين حكائيتين صغيرتين تخدمان البنية الحكائية الكبرى القائمة عليها السيرة، وهو ما سميناه سابقاً بالوظيفة المركزية للسيرة وهى هنا وصول الظاهر بيبرس إلى منصب السلطان لقتال الفرنجة والانتصار عليهم، ففى الحدث الأول يصبح بيبرس أخا لكريم الدين، ويحلم كل من الشيخ يحيى الشماع وزوجته فى وقت واحد أن بيبرس سيكون سلطاناً ويهزم الفرنجة، ويغدق بيبرس على الشيخ يحيى الأموال لبناء محل جديد وبناء بيت ومسجد لزوجته، أما الحدث الثانى فيلعب دوراً أكبر فى تحقيق الوظيفة المركزية للسيرة حيث يلتقى فى نهايته بيبرس بعثمان بن الحبلى الذى سيلازمه ويساعده بشكل مباشر على الوصول إلى الحكم والانتصار على الفرنجة .

ونعود إلى خورشيد فنجده بعد تحريف الحدثين السابقين يبنى عليهما حدثاً ثالثاً هو القبض على المعلم عقيرب والشيخ يحيى الشماع بواسطة مملوك ثالث يسميه طقمق لجلدهما أمام أبناء الحسينية بوصفهما جاسوسين خائنين وعينين للفرنجة، مفجراً بذلك صراعاً دراميا بين الشعب المتمثل فى أبناء الحسينية، والمماليك الممثلين فى قبلق وقيمق وطقمق ومن ورائهم من المماليك "قوبلاى أغا" و" لاظ أغا " وهو صراع يحسم فى نهاية الراوية لصالح الشعب من أبناء الحسينية.

أى أن فاروق خورشيد يقوم بمعارضة أو نقض المحتوى فى النص السابق عندما يقدم محتوى جديداً فى النص اللاحق (الرواية)، فإذا كان المحتوى فى النص السابق (السيرة) هو وصول الظاهر بيبرس إلى الحكم ولقاء الفرنجة والانتصار عليهم، فإن المحتوى فى النص اللاحق (الرواية) هو اتحاد أبناء الحسينية (الشعب) ووقوفهم وقت الشدة أمام جبروت المماليك وظلمهم (السلطة) والانتصار عليهم، ولأن النص اللاحق عند خورشيد مرتبط بالحاضر أكثر من ارتباطه بالماضى فإنه يجعل لهذا المحتوى امتداداً يتمثل فى ثورة جيل الشباب من أبناء الحسينية كصيام ابن الشيخ زكى وحميد الدين وكريم الدين وعليوه وأبو سريع رافضين مهادنة الجيل الأكبر من الشيوخ الذين يعينهم الصالح أيوب أعضاء فى مجلس الحكم ورافضين أيضاً زواج زينب من الأمير بيبرس، يقول صيام النجار وهو فى طريقه إلى خارج الحسينية :

" - ويوما سنعود إلى الحسينية حين تحتاجنا، حين ننسى مجدها، وأنها صاهرت أغا الحرس، وأنها مشاركة فى مجلس أغا الحسينية "(١٢٦)

ويوسع خورشيد من دلالة المحتوى فى نصه " حفنة من رجال " عندما يعطى للنساء مساحة كبيرة فى الأحداث والصراع، إذ تقود الشيخة زهيرة قارئة القرآن النساء فى مظاهرة نحو منزل قوبلاى أغا لمقابلة زوجته شهوة مطالبات بالقصاص من قاتل علاء الدين وإخراج المعلم عقيرب والشيخ يحيى الشماع من السجن، فالنساء هنا جزء من الشعب لا ينفصل عنه وله دور فى الكفاح ضد السلطة القائمة .

ويدخل تحت توسيع دلالة المحتوى أيضاً تحميل الشخوص أبعاداً رمزية مثل شخصيتى عبادة الدرويش وزينب خطيبة علاء الدين، تظهر شخصية عبادة فى بداية الأحداث وهى تحذر الجعيدى، فنكاد نلمسها :

ومن مدخل الحارة صرخ عبادة وهو يضرب تراب الحارة بعصاته المعقوفة :

– يا جعيدى النار حامية يا جعيدى.. تكون نار تصبح رماد، لها رب يدبرها.. مدد يا مبرقعة يا أم الأنوار مدد.. يا رفاعى مدد .

– ثم

– حى "(١٢٧)

لكن عبادة هذا الذى نكاد نلمسه وهو يضرب تراب الحارة بعصاه المعقوفة يضحى عند احتدام الصراع بين أبناء الحسينية والمماليك شخصية أثيرية يصعب الوصول إليها، فعندما يكلف الشيخ زكى ابنه صيام بالبحث عن عبادة وهو يحذره من صعوبة هذه المهمة، يفشل صيام فى الوصول إليه، رغم سماع صوته من آن لآخر فى حوارى الحسينية : ويجد صيام فى البحث عنه ولكن بلا جدوى ولكن بمجرد انقطاع العلاقة بين صيام وأبيه، حيث يرفض الأول انضمام أبيه إلى مجلس حكم أغا الحسينية، فى الوقت الذى ينضم فيه هو وعليوة الفار إلى الثوار، يظهر عبادة أمامه .

" قال عوض الفران :

– أقسم أن هذا عبادة

قال صيام :

- تركنا عبادة فى الحسينية فما الذى جاء به إلى هنا "(١٢٨)

فعبادة يظهر لصيام بعد أن انضم إلى الثوار الجدد بزعامة عليوة الفار الذين يرفضون حكم المماليك أو بمعنى آخر حكم الأجنبى ومعنى هذا أن عبادة هنا رمز لصوت الحق أو الضمير فهو إذ يظهر لصيام بعد انضمامه للثوار يكون راضيا عنه والحوار التالى يؤكد زعمنا :

" وعاد عبادة يصرخ :

- مدد يا مبرقعة يا أم الأنوار مدد، مدد يا رفاعى مدد

وقال أبو سريع :

- هذا الرجل يغادر الحسينية مثلنا

وقال صيام

- وهو يغمز بعينه كأنما يهزل

وصرخ عبادة

- وحدوه

وكانت ساخرة حزينة، مريرة، ووقفوا فجأة يحملقون فى الجسد المعلق الوجه الساخر والعينين الهازلتين، وفجأة تحرك عبادة مسرعاً فاختفى تماماً من أمامهم "(١٢٩)

أما شخصية زينب فتأخذ بعدها الرمزى عندما يرفض الشباب الثائر وبعض الرجال من جيل الشيوخ كشلضم وداود السروجى زواجها من بيبرس، إذ يمكن تفسير هذا الرفض بأنها - أى زينب - تمثل مصر التى يجب ألا يسرقها أو يغتصبها أحد الأغوات حتى لو كان زينة الفتيان بيبرس، لأن بيبرس هنا فى النص اللاحق (الرواية)

نقيض تماماً لبيبرس فى النص السابق (السيرة) .

نخلص مما سبق إلى القول إن فاروق خورشيد ينقض محتوى النص السابق (المتعلق) فبدلاً من أن تكون البطولة للظاهر بيبرس، يجعل البطولة للشعب المصرى من أبناء الحسينية برجاله ونسائه، وكأن خورشيد فى «حفنة من رجال» حاول إضافة بحر جديد لبحور السيرة الظاهرية من خلال رؤية راو معاصر، وهذا البحر الجديد هو بحر الشعب، حيث يعقد له البطولة والنصر معاً على ظلم الحكام من المماليك، أو قل السلطة الظالمة أيا كان عصرها وأيا كان جنسها .

الهوامش :

١ – شيد فار: حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية "بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦، ص ٨٣ .

٢ – سيرة الملك سيف بن ذى يزن، المجلد الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة، ١٩٩٩، ص ٧ .

٣ – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣٢ .

٤ – شيد فار: بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى، مرجع سابق، ص ,٨٥

٥ – سعيد يقطين : قال الراوى، المركز الثقافى العربى (الدار البيضاء وبيروت) ١٩٩٧، ص ٣٢٧,

٦ –سعيد يقطين، المرجع السابق، ص ,٣٢٨

٧ –بول ديكور: النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمى، ع ٣، صيف ١٩٨٨، ص ٣٧ .

٨ – رولان بارت : نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعى، المرجع السابق، ص ٨٩ .

× انظر فاروق خورشيد : فى الراوية العربية، دار الشروق، ط ٢، بيروت، ١٩٧٥، ص

٩ – عبد الحميد يونس : دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر ة، ١٩٧٣، ص ١٤٩ .

١٠ – فاروق خورشيد: السيرة الشعبية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ,٥

١١– نبيلة إبراهيم : سيرة الأمير ة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار الكاتب العربى للطبع والنشر، القاهرة، د.ن، ص ١١٧، ,١١٨

٢١ – نبيلة إبراهيم : المرجع نفسه، ص ١١٩ .

٣١ – نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه ،ص , ١٢٠

٤١ – حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث. دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٦،ص ٥٣

١٥–قاسم عبده قاسم ،بين الأدب والتاريخ ،دار الفكر، القاهرة ١٩٨٦،ص١٤٢

١٦— فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية،مرجع سابق،ص٢٧، ,٢٨

١٧- نبيلة إبراهيم : سيرة الأمير ة ذات الهمة، دراسة مقارنة،مرجع سابق،ص,٨٢

٨١ - فاروق خورشيد ومحمود ذهنى : فن كتابة السيرة الذاتية، اقرأ بيروت، ١٩٨١، ص ,٤٢

٩١ - طلال حرب: أولية النصر - نظرات فى النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٩، ص,١٨٢

٢٠ - طلال حرب: المرجع نفسه، ص ١٩٦، وما بعدها.

٢١- فاروق خورشيد: السير الشعبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص٣٠، ,٣١

٢٢- فاروق خورشيد: المرجع السابق، ص ,٣١

٢٣ -قاسم عبده قاسم : بين الأدب والتاريخ، مرجع سابق، ص ,١٤٢

٢٤ - فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، مرجع سابق، ص ٣٢ .

٢٥- فاروق خورشيد: المرجع نفسه، ص ٥٤ .

٢٦- فاروق خورشيد: ص ,٨٧

٢٧- شيد فار : بحوث سوفيتية فى الأدب العربى، مرجع سابق، ص ١٠٥ .

٢٨-دانوتامريسكا:لغة وبنية السيرة الهلالية، ترجمة محمد عبد الرحمن الجندى، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية للكتاب،ع٥١،أبريل- يونيه ١٩٩٦،ص ٥٩

٢٩-شيد فار : بحوث سوفيتية فى الأدب العربى، مرجع سابق، ص ,١٠٥

٣٠- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤، ص,١٤٢

٣١ - فاروق خورشيد: المرجع نفسه، ص ١٦٧-,١٦٨

٣٢- دانوتامريسكا:لغة وبنية السيرة الهلالية، ترجمة محمد عبد الرحمن الجندى، مرجع سابق، ص ٥٩ .

٣٣ - دانوتا مريسكا: المرجع السابق، ص ,٦١

٣٤ - شيد فار وآخرون : بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى، مرجع سابق، ص ٩٧ .

٣٥ - فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ٢٩، ,٣٠

٣٦- سعيد يقطين: الخبر والمقدمة للسرد العربى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء وبيروت، ١٩٩٩، ص ١١٠ .

٣٧ - سعيد يقطين:انفتاح النص الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٠٠ .

٣٨ - سيزا قاسم : حول بويطيقا العمل المفتوح، فصول مج٤، ع ٢، يناير - فبراير -مارس،

١٩٨٤، ص ,٢٣٦

٣٩–سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢ ،ص ٥ ..

٤٠ – نقلاً عن سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، مرجع سابق، ص ,٢٤

٤١ – سعيد يقطين: المرجع السابق، ص ,٢٩

× – يسجل خورشيد على العنوان هذه العبارة، فى طبعة دار الهلال الأولى، لروايته سيف بن ذى يزن .

٤٢١ – حلمى بدير: دراسات فى الرواية والقصة، مرجع سابق، ص ,١٩٥

٤٣ – فاروق خورشيد: مغامرات سيف بن ذيزن (المقدمة) ج٢، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٨ .

٤٤– فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، ج٢، دار الهلال ،القاهرة، ص ٧ .

٤٥ – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٤، ,١٥٠

٤٦ – سيرة سيف بن ذى يزين : مصدر سابق، ص ٢٩،, ٣٠

٤٧ – سعيد يقطين : قال الراوى ،مرجع سابق، ص ,٤١

٤٨ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن ،دار الهلال، ج٢، القاهرة، ١٩٦٣، ص, ١٠

٤٩ – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، مرجع سابق، ص ,٨٩

٥٠ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، مصدر سابق، ص ,١١

٥١ – فاروق خورشيد: مصدر نفسه، ص ١١ .

٥٢ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، ج٢، مصدر سابق، ص ,٨

٥٣ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، ج١، مصدر سابق، ص٧ .

٥٤ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص٧ .

٥٥– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٧

٥٦ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، المصدر نفسه، ص ١٠ .

× – اقتصرنا على هذه المناصات فقط، لارتباطها المباشر بنص الرواية، علما بأن هناك مناصات خارجية أخرى نجدها فى حوارات الكاتب، ودراساته حول السير الشعبية .

٥٧ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٠ .

٥٨ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، ج١، ص ,٩٥

٥٩ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٢٣

٦٠ – سيرة الملك سيف بن ذى يزن، مج ١، مصدر سابق، ص ,٨٧

٦١ – فاروق خورشيد: سف بن ذى يز ن، ج١، مصدر سابق، ص ,٧٠

٦٢ – سيرة الملك سيف بن ذى يزن، مج١، مصدر سابق، ,٣٧٠

٦٣ – فاروق خورشيد : سيف بن ذى يزن، ج٢، مصدر سابق، ص ٤٢ .

٦٤ – سيرة الملك سيف بن ذى يزن، مج١، مصدر سابق، ص ٤٢٧،,٤٢٨

٦٥ – فاروق خورشيد: سيف بن يزن يزن، ج٢، مصدر بسابق، ص ,٦٧

٦٦ – حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، مرجع سابق، ص ,١٦٤

٦٧ – فاروق خورشيد: سيف بن ذى يزن، ج١، مصدر سابق ،ص, ٣٠

٦٨ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٢٥

٦٩ – مراد عبد الرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص ,٢٣٩

٧٠– مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص ٦٩ .

٧١ – فاروق خورشيد: على الزيبق، دار الهلال ،القاهرة، ١٩٦٧، ص, ١٠

٧٢ – يوسف الشارونى : نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٤٦، ,٤٧

٧٣ – يوسف الشارونى : المرجع نفسه، ص ,٤٨

٧٤– حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث، مرجع سابق، ص ,١٦٧

٧٥ – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ١٢٨ .

٧٦– فاروق خورشيد: المرجع نفسه، ص ١٣٣،١٣٤ .

٧٧– فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ١١ .

٧٨ – فاروق خورشيد: المرجع السابق، ص ,١٤٧

٧٩ – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٠، ص,٧

٨٠ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٧

٨١ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٩، ١٠ .

٨٢ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٠ .

٨٣ – سعيد يقطين : قال الراوى، مرجع سابق، ص ٣٠ .

٨٤ – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق، مصدر سابق، ص٣٥ .

٨٥ ـ فاروق خورشيد، المصدر نفسه ،ص ,٤٣

٨٦ ـ فاروق خورشيد، المصدر نفسه، ص ٩٢ .

٨٧ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,١١

٨٨ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٣١، ٣٢

٨٩ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٢٧

٩٠ – يوسف الشاروني : فاروق خورشيد وعصرنة السير الشعبية، مجلة إبداع، العدد ٢، القاهرة، فبراير، ١٩٩٨، ص ٣٢، ,٣٣

٩١ – فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق، مصدر سابق، ص ,٧١

٩٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٧١

٩٣ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ,٧٢

٩٤ –يوسف الشاروني : فاروق خورشيد وعصرنة السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص, ٣٣

٩٥ –فاروق خورشيد: ملاعيب على الزيبق، مصدر سابق، ص ٢٠٩ .

٩٦ – عبد الحميد يونس : الظاهر بيبرس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ،١٩٩٧، ص ١٦، ١٧ .

٩٧ – عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص ,١٨

٩٨ – حلمي بدير : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق، ص ,٥٨

٩٩– سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٩٨، ,٩٩

١٠٠ – المصدر نفسه ،ص ,١٠

١٠١ – فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق،ص١٠٢، ,١٠٣

١٠٢ – عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس، مرجع سابق، ص ١٩ .

١٠٣ – عن دار اقرأ – بيروت .

١٠٤ – عن دار الشروق – القاهرة.

١٠٥ – فاروق خورشيد ،حفنة من رجال، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، صفحة الغلاف الأخير .

١٠٦ – مجدى رياض : رحلة فى عالم هؤلاءِ، دار التضامن ،بيروت، ١٩٨٩ ،ص ,٢٤٥

١٠٧ – سامي خشبة: السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال فاروق خورشيد، مجلة فصول، مج١، ع٢، القاهرة، ١٩٨١،ص, ٢٨٠

١٠٨ – عبد الله إبراهيم :البناء الفنى لرواية العرب فى العراق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨،ص ,٥٤

١٠٩ – سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول، مصدر سابق، ص,١١

١١٠ – عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس، مرجع سابق ن ص ,٣٧

١١١– فاروق خورشيد: حفنة من رجال، مصدر سابق، ص,٥٦

١١٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص٧٢ .

١١٣ – فاروق خورشيد:، المصدر السابق، ص ,١٣٥

١١٤ – محمود الحسينى : تيار الوعي فى الرواية المصرية المعاصرة، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٧، ص ٧٧ .

١١٥– فاروق خورشيد: حفنة من رجال، مصدر سابق، ص ٤٩،٤٨

١١٦ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٦ .

١١٧ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٣٦٩

١١٨ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٤٥

١١٩ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ,٤٤

١٢, – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٤٦ .

١٢١ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٤٦، ,١٤٧

١٢٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,١٦

١٢٣ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٢٤ .

١٢٤ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٣٣ ،,٣٤

١٢٥ – سيرة الظاهر بيبرس، المجلد الأول، مصدر سابق، ص ,٣٠٠

١٢٦ – فاروق خورشيد: حفنة من رجال، المصدر سابق، ص ,٤٥٥

١٢٧ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص,٦

١٢٨ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ,٤٥٦

١٢٩ – فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ,٤٥٧

* يسجل خورشيد على العنوان هذه العبارة، فى طبعة دار الهلال الأولى، لروايته سيف بن ذى يزن .

الفصل الرابع
الرواية الشعرية

يتناول هذا الفصل روايتى " خمسة وسادسهم " و " الزمن الميت " اللتين نشرتا عامى ١٩٨٠، ١٩٨٨ على الترتيب، وفيهما لا يعيد فاروق خورشيد صياغة التراث الشعبى أو ينقضه، ولكنه يعتمد بصورة رئيسة على التجربة الذاتية ونقد الواقع المعاصر من خلال تجربة روائية يتداخل فيها النثرى والشعرى وقد أطلقنا على هذه التجربة اسم " الرواية الشعرية " ،وهو مصطلح ليس بجديد فى النقد الأدبى فقد بشرتْ (ألمحتْ له) به فرجينيا وولف فى الثلاثينيات من هذا القرن ،ثم رسخ بشكل واضح فى السيتينيات عندما نشر الناقد الأمريكى رالف فريدمان كتابه المعروف The lyrecal Novel عام ١٩٦٣ .

وعلى الرغم من اندماج الروايتين تحت شكل الشعرية بما لها من مقومات وملامح سنفصلها فيما بعد، فإن لكل رواية سماتها المميزة ومقومها الغنائى المهيمن، لذلك آثرنا أن نتناول فى تحليلنا النقدى كل رواية على حدة، فجاء هذا الفصل فى محورين، الأول تحت عنوان : خمسة وسادسهم وشعرية رواية تيار الوعى، والثانى : الزمن الميت وشعرية السيرة الروائية .

نحو بوطيقا الرواية الشعرية :

ليست الرواية الشعرية جنسا قائماً بذاته ،وإنما هى شكل من أشكال الرواية المعاصرة ارتبطت بحداثة هذه الرواية، و بسمة

التجديد فيها، وقد التفت النقاد العرب إلى الرواية الشعرية وحاول بعضهم أن ينظِّر لها محاولاً إيجاد خصائص وسمات تميزها عن باقى الأشكال الروائية على غرار ما قام به كل من رالف فريدمان فى كتابه " الرواية الغنائية " lyRecal Novel، وجان إيف تادييه فى كتابه " القصة الشعرية " "Le recit postique"، وقد استأنس بعض النقاد بهذين الكتابين فى تنظيرهما للرواية الشعرية مثل فريال جبورى غزول وسعيد يقطين على سبيل المثال .

وقد انطلقت الدراسات التى حاولت التنظير للرواية الشعرية العربية من خلال التطبيق النقدى حول روايات محددة، تكرر ذكر بعضها عند أكثر من دارس، وسنقف عند ثلاث فقط من هذه الدراسات، يحكمنا فى ذلك عدم تكرار ما سبق ذكره عن علاقة القصة القصيرة والرواية عامة بالشعر.

وأول هذه الدراسات الجديرة بالالتفات دراسة الناقد المغربى سعيد يقطين الواردة فى كتابه " القراءة والتجربة "، حيث يتعرض بالتحليل لأربع روايات مغربية تتجلى فيها سمة الشعرية، وهى على الترتيب (الأبله والمنسية وياسمين) للميلودى شغموم و (وردة للوقت المغربى) لأحمد المدينى و (بدر زمانه) لمبارك ربيع و (رحيل البحر) لمحمد عز الدين التازى، وذلك انطلاقا من انتمائها إلى " الخطاب الشعرى الحكائى الذى يستعمل متخيل الرواية من شخصيات لها قصة تجرى فى مكان أو عدة أماكن، ولكنه فى الوقت نفسه، يستعمل طرائق السرد التى تعود إلى الشعر "(١)

ويهمنا هنا ما توصل إليه الناقد من مقومات للرواية الشعرية،

حيث لخصها لنا نبيل سليمان فى نقاط عشر على النحو التالى :

١- الخطاب المفكك بين قول شىء وبين محاولة القص مما يخلق اصطراع الشعرى والروائى .

٢- يقوم العرض الشعرى الذى تتكفل به الذات الثانية للروائى / الشاعر، على شكل استخدام الضمائر : من ضمير هذا العرض (المتكلم) إلى ضمير السرد (الغائب) .

٣-اللغة المشحونة بمسافات التوتر - كما يعبر كمال أبو ديب - والمنزاحة عن اللغة الروائية المعتادة .

٤-المقاطع المكتوبة بطريقة الشعر الجديد، حيث للبياض مكانه الخاص، كذلك للفصل بالخطوط المائلة .

٥-انتفاء القصة المعهودة لا يعنى انتفاء الأحداث أو الشخصيات .

٦-حرية الراوى فى الحكى والسرد، كحرية الشاعر الذى يحطم عمود القصيدة ،والروائى هنا يحطم عمود السرد .

٧-لا منطق للزمن يحكمه والخطية يحطمها التداخل والاسترجاع والاستذكار .

٨-التوالد هو المبدأ السردى .

٩-حضور ذاتية الراوى من خلال قطعة السرد

١٠-صعوبة الإحالة على مرجع محدد "(٢)

وهذه المقومات فى مجملها تؤكد جمع هذا الشكل الأدبى بين الروائية والغنائية ،مما يحتم عند تحليلها " استخدام آليات تحليل الرواية والشعر "(٣) على حد قول جان إيف تادييه .

وثانى هذه الدراسات "الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة

الحداثة " للناقدة المعروفة فريال جبورى غزول، حيث تنطلق فى دراستها من الربط بين الغنائية والحداثة، إذ تعد صفة الشعرية دليلاً مؤشراً على حداثة الرواية العربية .

وتهدف الناقدة بهذه الدراسة إلى تأسس بوطيقا جديدة للإبداع والحداثة تأخذ فى اعتبارها الثورة الجمالية الجديدة التى جعلت قلب المعايير معياراً مهماً فى حد ذاته، وفى نطاق هذه البوطيقا الجديدة تقدم تصورها للرواية الشعرية التى تتلاقح فيها الرواية بأجناس أخرى كالدراما والشعر ،وتصبح ساحة لاصطراع الأجناس الأدبية المختلفة، راصدة فى هذا المجال آليات تسلل الوهج الشعرى إلى بنية النسيج الروائى العربى ،وذلك من خلال تحليلها لثلاثة نماذج روائية أولها من مصر (الزمن الآخر) لإدوارد الخراط، وثانيها من لبنان وهى (أبواب المدينة) لإلياس الخورى، وثالثها من المغرب العربى وهى (حدث أبو هريرة فقال) لمحمود المسعدى .

وترى أن العلاقة بين الشعر والسرد علاقة قديمة، وبالنسبة للقرن العشرين فقد برز فى الأدب العربى " روائيون جمعوا بين الشعر والقص مما يمكن أن نعتبرهم السلف الأدبى أو الإرهاصات الأولى لما يمكن أن نطلق عليه الرواية الشعرية العربية مثل جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعى اللذين يتميزان بتوحيدهما للشعر والنص "(٤) وتعقد مقارنة بين الرواية الشعرية والشعر السردى أو القصيدة فتخلص إلى أنه " يمكننا تعريف الرواية الشعرية بأنها تقدم قصة لها وظيفة الشعر، أما القصيدة السردية فهى قصيدة لها وظيفة الخبر "(٥)

وعلى الرغم من أن الناقدة تعرض للتناقض الذى يشخصه (رالف فريدمان) فى كتابه " الرواية الغنائية " بين القصة والشعر على اعتبار أن الرواية الشعرية " جنس هجين يستعمل الرواية للتقرب من وظيفة القصيدة "(٦) فإنها تميل -كما يبدو -إلى ما ذهب إليه جان إيف تادييه فى كتابه القصة الشعرية وذلك من حيث، اعتبار الرواية الشعرية صلة بين الشعر والرواية، وشكلا قصصيا يستعير من الشعر وسائله وأثره، فتقول فى ختام دراستها "الرواية الشعرية العربية إذن، تقوم بسرد ذى طابع شعرى بالمعنى الواسع لا الضيق للشعرى، فهى لا تستخدم عروض الشعر وأوزانه، ولا تلتزم بقوافيه وصوره المسكوكة وإنما تستعيد منه قدرته على خلق نسيج لغوى خاص وجو إيحائى غنى بالدلالات وبنية غنائية مرهفة "(٧)

أما المقومات الأساسية للرواية الشعرية وتجلياتها المختلفة فى النصوص التى اختارتها الناقدة للتحليل فيمكن إجمالها فى النقاط التالية :-

١- زئبقية الحكاية

٢- انفراط الحبكة أو التوارى الخبرى .

٣-استقلالية الفصول

٤-تكرار الموتيفات والرجع

٥-تذبذب وجهات النظر بسبب نماذج الضمائر السردية .

٦-عدم استخدام علامات تنصيص وترقيم .

٧- وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات .

٨- الإصاتة

٩- المحور الاستبدالى المميز عامة للشعر، لا المحور السياقى المميز للخبر "(٨)

ونصل إلى الدراسة الثالثة التى تحاول تأسيس نظرية عربية فى النقد الروائى، وهى للناقد المعروف صلاح فضل، حيث يعرض فى كتابه " أساليب السرد فى الرواية العربية " للرواية الشعرية، بوصفها أحد ثلاثة أساليب تنتظم الرواية العربية، وهى الأسلوب الدرامى والأسلوب الغنائى والأسلوب السينمائى، أما الأسلوب الغنائى الذى يعنينا فى هذا المقام فهو الذى " تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة فى السرد ،حيث تتسق أجزاؤها فى نمط أحادى يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع "(٩)

ويؤكد الناقد أن هذا التصنيف ليس حاسماً " فكل رواية تتضمن قدراً من الدرامية والغنائية الذاتية أو الملحمية والسينمائية، لكن تفاوت النسب وتراتبها ومستويات توظيفها فى النص ككل هى التى تحدد موقفها، كما أن المقاربة النقدية لكل نص على حدة تهدف إلى اكتشاف شعريته الخاصة وما يثيره من مجالات تتجاوز نطاق العناصر الأسلوبية المعتمدة فى هذا السلم "(١٠)

يتعرض صلاح فضل لخمس روايات تنتظم الأسلوب الغنائى هى على الترتيب (الآن هنا) لعبد الرحمن منيف و (هاتف المغيب) لجمال الغيطانى و (تجربة فى العشق) للطاهر وطار و (كناسة الدكان) ليحى حقى و(سرايا بنت الغول) لأميل حبيبى، وهو إذ يحلل كل رواية على حدة يجد أن لكل رواية ملامحها الغنائية الخاصة بها، أما نحن فسنحاول من جانبنا استخلاص هذه العناصر أو السمات

الغنائية فى هذه الروايات إجمالا، يقول الناقد وهو يحلل رواية عبد الرحمن منيف (الآن هنا) " ولكى نستحضر مفهوم الغنائية بوضوح تام يكفى أن نشير إلى أهم ملامحه وهى :-

١- هيمنة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرواية وتثبيتها وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة، بحيث يصبح بوسعها أن تشعر أكثر وبطريقة مختلفة، فاللحظات والرؤية والإحساس العاطفى هى ذروة الغنائية .

٢-تخليد الموقوت بالمحافظة على نقطة هاربة للرؤية وتثبتيها، وذلك عن طريق تداعى المشاعر ومط الفقرات بحيث يتركز الإدراك على القصد وليس على الامتداد .

٣-استبطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسلطة على الداخل حتى ولو نشبت فى الخارج، بحيث تكون " الأنا " هى التى تقيم البناء ،فلا يسكنه سوى ما هو شخصى .

٤-تغليب الإيحاء بما لا يمكن قوله على التعبيرات، مما يفسح المجال للصور والتداعيات والإحساس بأن هناك جوهراً نلتف حوله دون أن يكون بوسعنا اقتحامه "(١١)

وإلى جانب هذه الملامح يمكن إضافة الملامح التالية التى تؤكد خصوصية الغنائية فى رواية منيف (الآن هنا):

٥- التصوير الاستعارى

٦- وهناك تقنية بلاغية مهمة تسمى فى النقد الغربى " أنافورا " ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا، وتتمثل فى تكرار كلمة أو أكثر فى أوائل الجمل أو الفقرات، مما يسمح لنا بأن نطلق عليه"تقفية

البدايات"(١٢)

٧ - ثنائية البطولة، فالرواية الغنائية " تتطلب نوعاً خاصاً من ثنائية البطولة على نفس الخط الإيجابى، أى تتطلب بطلين متجاورين يمضيان فى الاتجاه ذاته "(١٣)

ومن خلال تحليل الناقد لرواية " هاتف المغيب " لجمال الغيطانى يمكن إضافة ملمح آخر من ملامح الغنائية وهو :

٨ - شعرية الصيغ "إذ إن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية "(١٤)

ونمضى مع الناقد صلاح فضل فى تحليله لاستخلاص ملامح ومقومات الرواية الغنائية فمن هذه الملامح التى تتجلى عبر رواية " تجربة فى العشق " للطاهر وطار :

٩ -الاتكاء على وعى شخصية واحدة والإمعان فى تتبع تداعياتها وتقديم العالم من منظورها فحسب "(١٥)

١٠ " كذلك من الملامح الغنائية المسيطرة على هذا النص ما يحفل به من أشكال الصور الرامزة، وهى صور تستمد شعريتها من قدرتها على النفاذ إلى طبيعة الأشياء، وليس من تشكلها الروائى فى الحوارية اللغوية المميزة للأبنية السردية "(١٦)

ويحلل الناقد كتاب " كناسة الدكان " ليحيى حقى ليؤكد أن السمة الأساسية لأسلوبه الغنائى .

١١ - " هى الطرافة والقدرة على توظيف المفارقة بين مستويات اللغة من جانب والإشارة للواقع الحسى من جانب آخر "(١٧)

ونصل إلى آخر الأعمال التى حللها الناقد وهى " سرايا بنت الغول "

لأميل حبيبى، لنستخلص الملامح التالية للرواية الغنائية

١٢ ـ "توظيف تيار الوعى وتحويله لأداة فعالة فى اقتناص المشاهد الداخلية وتنظيم انهمارها دون تواصل حقيقى إلا ما تقوم به الذاكرة من قفزات لا شعورية، عندئذ يغيب مبدأ السببية فى تراتب القطع المكونة للتيار "(١٨)

١٣ ـ " كذلك تتجلى الروح الغنائية فى غلبة عناصر السيرة الذاتية على السرد حتى ليتجاوز ما يطلق عليه نقديا " وهم السيرة الذاتية " باعتباره من الملامح الغنائية البارزة إلى تحقيق " فعل السيرة الذاتية " فى كل خطوة قصصية "(١٩)

١٤ ـ بنية الاستطراد التى " تترتب على استخدام مادة السيرة الذاتية فى السرد "(٢٠)

وبمقارنة هذه الملامح أو المقومات للرواية الغنائية عند صلاح فضل بالمقومات عند كل من سعيد يقطين وفريال غزول، بل وسمات الغنائية فى القصة القصيرة التى توصل إليها خيرى دومة وأشرنا لها بالتفصيل فى الباب الأول، هذا بالإضافة إلى سمات القصة القصيدة عند إدوارد الخراط، وكنا قد فصلنا الحديث عنها أيضاً فى ذلك الباب، يمكنا أن نقول باطمئنان كبير إن كثيراً من هذه المقومات تتلاقى وتتقاطع مع بعضها البعض مما يؤكد وجود عدد من الملامح المشتركة للرواية الشعرية العربية فى الوقت الذى تنفرد فيه بعض الروايات بملامح غنائية خاصة بها، مما يميزها عن الروايات الأخرى، وهذا يدفعنا إلى القول إن تحليل روايات أخرى سيسفر عن مقومات جديدة تضاف إلى

المقومات السابقة، ومن ثم عند تحليل روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصل يمكن أن نتوصل إلى مقومات غنائية أخرى أو جديدة .

روايات فاروق خورشيد الغنائية (الشعرية) :

يكاد يتفق جميع النقاد الذين تعرضوا لأعمال خورشيد الروائية على وسمها بالطابع الغنائي، والسمة الشعرية أو الغنائية تكاد تكون أبرز سمات الفن القصصي عند خورشيد بصورة عامة، فهي موجودة في قصصه القصيرة وكذلك في رواياته الطويلة والقصيرة على السواء .

يقول الدكتور حلمي بدير عن رواية (وعلى الأرض السلام)، " الرواية تكشف عن لغة أقرب إلى الشعر وهي تحتوي على كثير من عناصر الشاعرية "(٢١)

ويؤكد الدكتور حسن فتح الباب هذه اللغة الشاعرية حيث " تمثل رواية (وعلى الأرض السلام) نموذجاً رائعاً لأسلوب التكثيف القائم على الومض والإيقاع "(٢٢)

وعندما يتعرض الدكتور شكري عياد لرواية " الزمن الميت " فإنه يؤكد بروز الصيغة الغنائية من خلال حضور أنا المؤلف في الرواية، فيقول " فاروق خورشيد يضرب عرض الحائط بتقاليد الرواية الواقعية، كما يضرب عرض الحائط بتقاليد أخرى كثيرة، هو موجود في روايتــه في زي ذلك البطل الذي لا يكاد يختلف عن زيه هو وعلاقته بذلك البطل تشبه إلى حد كبير علاقة الشاعر الغنائي بالأنا في قصيدته.. ولا شك أن الصبغة الغنائية تظهر في رواية الزمن

الميت ظهوراً بارزاً "(٢٣)

وإذا كانت إشارات النقاد التى عرضنا لها آنفا قد انحصرت فى روايتى " وعلى الأرض السلام " و " الزمن الميت " فإن القراءة المتأنية لروايات فاروق خورشيد تؤكد وجود هذه الصبغة الشعرية فى سائر رواياته الأخرى بدءا من " خمسة وسادسهم " وانتهاء بروايتيه الأخيرتين " إنها تجرى إلى البحر " و " البحر ليس بملآن " وإن قلت هذه الصيغة الشعرية بل كادت تنعدم فى الرواية الأخيرة، غير أن روايات فاروق خورشيد الطويلة والقصيرة على السواء والتى يعتمد فيها مباشرة تراث السيرة الشعبية، بقدر ما توصف بالغنائية، يمكن وصفها أو وضعها تحت سياق الرؤية التعبيرية Expressionism فى مقابل الرؤية الواقعية، التى يمكن وصف أو وسم رواياته الأخرى بها. وتقصد الرؤية التعبيرية فى مفهومها العام إلى عدم المباشرة فى تصوير الواقع وعدم الالتزام بالبناء التقليدى فى السرد، ولن نذهب بعيداً إذا قلنا إن مفهوم الدكتور حلمى بدير لهذه الرؤية ينطبق تماماً على روايات فاروق خورشيد موضوع هذا الفصل وما يليه حيث يوضح هذه الرؤية بقوله" فهى تحاول استبطان الواقع والالتفاف حوله والبحث عن أثره لا عن مظاهره.. ولهذا فهى تميل إلى أسلوب التداعى "وتيار الشعور" ... وتستخدم بنية مختلفة ووسائل تعبير أكثر كثافة، وانتقاءات دقيقة للمفرد اللغوى الدال "(٢٤)ومثل هذا المفهوم للرؤية التعبيرية عند الدكتور حلمى بدير يقترب بالعمل الأدبى الذى يستعين بهذه الرؤية من الرواية الشعرية " الغنائية" ولعل ما يؤكد ذلك، قوله – حلمى بدير – فى موضوع آخر " والرؤية فى هذا

النوع من القصص " رؤية تعبيرية، تعمد إلى تكثيف العقل والحركة والسياق والجمل والمفردات والتراكيب المختلفة، تبتعد عن المباشر والنسب التقليدية فى تكوينات العمل الفنى تستعين بالعادى من الشخصيات والأحداث لتكشف رؤية الواقع، بعيداً عن رتابة الظاهر وتفاهته؛ ولهذا فهى تستعين بالحالات النفسية ومن هنا فأبطالها أنماط لا شخصيات بغير اسم يوضح المعالم الظاهرة، تتحرك حركة سريعة تلغرافية لاهثة معبرة؛ ولأن الأنماط عادية فى رؤية تعبيرية، فالأحداث متتابعة غير منطقية الترتيب، وإن كانت قمة المنطقية النفسية.(٢٥)

ولما كانت الروايتان الأخيرتان ومعهما " وعلى الأرض السلام " تنتميان إلى شكل أدبى معروف له تقاليده الأدبية الراسخة هو الرواية القصيرة، إضافة إلى اضمحلال الملامح الشعرية فيها، آثرنا ألا نضمها إلى هذا الفصل وخصصنا لها فصلاً مستقلاً وضعنا له عنوانا مستقلاً أيضاً هو " شعرية الرواية القصيرة".

أما بالنسبة للروايتين موضوع هذا الفصل: " خمسة وسادسهم " و" الزمن الميت "، فقد جعلنا لكل رواية منهما محوراً تستقل به، حيث تهيمن على الرواية الأولى تكنيكات تيار الوعى ويهيمن على الثانية عنصر السيرة الذاتية .

المحور الأول "خمسة وسادسهم" وشعرية تيار الوعى :

ليس هناك ارتباط حتمى بين الرواية الشعرية وتيار الوعى، لأن الأخير قد يأتى بوصفه تكنيكا روائياً فى أى رواية واقعية أو تاريخية أو طبيعية أو سياسية ... إلخ ،وفى المقابل نجد أن الشعرية أو

الغنائية إحدى تكنيكات رواية تيار الوعى كما فصلها روبرت همفرى فى كتابه " تيار الوعى فى الرواية الحديثة "، مثلها فى ذلك مثل استخدام الصور الرامزة والحلم وغيرها من التكنيكات التى عددها منظرو هذا التيار .

وينطلق تحليلنا لرواية " خمسة وسادسهم " من فرضية أنها رواية شعرية تعتمد تكنيكات تيار الوعى بوصفها مقومات لهذه الشعرية، هذا بالإضافة إلى مقومات أخرى تقوم عليها، ونظراً لهيمنة تكنيكات تيار الوعى على الرواية وسمناها بشعرية تيار الوعى .

كتب خورشيد رواية " خمسة وسادسهم " فى منتصف السبعينيات تقريباً، ثم نشرت الرواية لأول مرة عام ١٩٨٠، ولم يعد طبعها مرة ثانية حتى الآن .وقد أشار خورشيد فى حوار معه أجراه الإذاعى رجب حسن إلى أن رواية " خمسة وسادسهم " تعالج أزمة المثقفين فى الستينيات فيقول " وقبل هذه الرواية (الزمن الميت) كانت روايتى خمسة وسادسهم التى تكاد تنطبق على ظروف المثقفين فى الستينيات "(٢٦)

وثمة إشارة من داخل الرواية تشير إلى الزمن الخارجى أو التاريخ الذى تدور فيه أحداث الرواية، حيث تأتى العبارة التالية على لسان شخصية المخرج " أمس فقط بعد أن حل الصمت وبعد أن انتهت الحرب بخمس عشرة سنة بالكمال والتمام ... استدعانى صاحب الأمر والنهى "(٢٧) والحرب المقصودة هنا حرب عام١٩٤٨ .

فالرواية إذا تدور حوالى منتصف الستينيات، وهذا ما يستدعى

على الفور رواية " ثرثرة فوق النيل "لنجيب محفوظ، التى تتناول الموضوع نفسه وتستعين أيضا بتيار الوعى، ونحن لا نعقد هنا مقارنة بين الروايتين ،ولكن نشير فقط إلى عناصر الالتقاء، فتلتقى الروايتان فى الموضوع وهو أزمة المثقفين وعبثية الحياة فى منتصف الستينيات، كما تلتقيان فى استخدام بعض التكنيكات الفنية كتيار الوعى والمفارقة، أما عناصر الافتراق فكثيرة وليس مجالها هنا .

لا يقسم خورشيد روايته إلى فصول مرقمة أو معنونة كما هو المتبع فى الروايات التقليدية، ولكنه يقسمها إلى كلمات ست واضعاً عنواناً لكل كلمة على النحو التالى :

-الكلمة الأولى: الرجل والعود
-الكلمة الثانية: الرجل والكاميرا
-الكلمة الثالثة: المرأة والرجل
-الكلمة الرابعة: الرجل والكأس
-الكلمة الخامسة: الرجل والقلم
-الكلمة السادسة: الرجل والليل

ثم يختتم الرواية بعنوان كلام بلا رقم للأصحاب، لا نجد تحته حوادث أو شخوصا ولكن خطاباً موجها من الروائى أو المؤلف إلى الشخصيات الواردة فى الرواية من قبل .

بقيت إشارة أخيرة قبل رصد ملامح الغنائية فى الرواية ،وهى إشارة تتعلق بالبعد التناصى لهذه الرواية مع قصة قصيرة نشرها خورشيد ضمن مجموعته الأولى " الكل باطل " وتلك القصة هى " السأم " حيث يشترك النصان فى كثير من الجوانب كالمكان المحدود

(البار) وقلة الشخصيات والهذيان وقلة الأحداث ، ما سنعود إليه بالتفصيل فيما بعد .

ملامح الغنائية فى الرواية :

إن الرواية الشعرية فى أبسط مفاهيمها، قص هجين يجمع بين السرد والشعر، أو هى نص سردى يستعين بالوسائل الشعرية على تحقيق بنائه، ونظراً لعمق التراث الغنائى فى ثقافتنا العربية، فإننا لن نجد ذلك التناص بين الشعرى ،والسردى عند معظم روائيينا الذين مارسوا إنتاج الرواية الشعرية كما لاحظت من قبل فريال غزول، وهذا أيضا ما سنلاحظه عند فاروق خورشيد فى هذه الرواية (خمسة وسادسهم) .

أما ملامح الشعرية فى الرواية فيمكن حصرها فى النقاط التالية:-

١- اعتماد أسلوب السرد الذاتى و غلبة الرؤية السردية الداخلية.
٢- انحسار رقعة الحكاية .
٣-استخدام أشهر تكنيكات تيار الوعى .
٤-الإيقاع الشعرى .
٥-المجاز والمفارقة .
٦-التناص .
٧-استخدام السيرة الذاتية والاستطراد.
٨-استقلالية الفصول .

وسوف نتناول هذه الملامح بالتفصيل لنرى كيف تتحقق الغنائية فى الرواية على أن هذه الملامح تفرض نفسها علينا، فالتحليل النقدى

هنا نابع من خصائص الشكل الروائى وليس مفروضاً عليه .

١- اعتماد أسلوب السرد الذاتى وغلبة الرؤية الداخلية :

على الرغم من وجود الراوى العليم فى كل فصل من فصول الرواية الستة، فإن دوره يبدو محدوداً وهامشياً حيث يقوم فى أحيان قليلة بالتعليق على الأحداث أو مشاركة الشخصية فى السرد (المونولوج الداخلى غير المباشر)، فيما عدا ذلك تقدم الأحداث من خلال وجهة نظر الشخصية القائمة بالأحداث، وذلك بإحدى وسيلتين من وسائل تيار الوعى : المونولوج الداخلى بنوعيه، والمناجاة أو حديث النفس، والوسيلتان مرتبطتان بأسلوب السرد الذاتى، وهو الغالب -كما أشرنا- على الرواية .

وإذا كان المونولوج غير المباشر يتلاءم وأسلوب السرد الموضوعى، حيث يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها تأتى غالباً من وعى شخصية ما، فإن المونولوج الداخلى المباشر يتلاءم وأسلوب السرد الذاتى، حيث تناجى الشخصية نفسها دون الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض وجود سامع أو متلق، ويمزج خورشيد فى الواقع بين الأسلوبين ،وذلك من خلال تقنية سردية تتكرر تقريبا فى جميع الفصول، وهى التدرج فى الدخول إلى وعى الشخصية حى يبدأ بسرد خارجى على لسان الراوى العليم، ينتقل منه إلى المونولوج الداخلى غير المباشر، ثم إلى المونولوج الداخلى المباشر، حيث ترتفع مع الأخير حدة الغنائية فى السرد .

مثال ذلك الفقرة التالية من الكلمة الأولى :

" وأخذ الرجل يمص قطعة الكباب يلوكها ذرة، ذرة، ويده الأخرى

اندست تحت المنضدة عند الساق المرمرية.. والرجل العجوز مات، ترك له عوداً وستة جنيهات وطربوشاً والسرير ولمبة تدخن الهباب، ومات

– ما احنا كمان حلوين قوى

والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل، طويل، هل رأيت الثعبان.. كل بيت له عامر وعامر البيت دائما ثعبان ... وفى بيتنا الخرب آخر الحارة قبالة الحنفية عامر مهول، الرجل العجوز قال هذا قبل أن يموت، ويوم الجمعة يطلق البخور وعند العودة من سهرة الليلة فى فرح أو سبوع يبسمل قبل الدخول " (٢٨)

فكلام الراوى العليم يبدأ من بداية الفقرة وينتهى عند كلمة الساق المرمرية على حين يبدأ المونولوج الداخلى غير المباشر بعد ذلك مباشرة، ثم يعود الراوى العليم مرة أخرى من خلال تعليقه على عبارة المغنى (والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل، طويل) ليبدأ بعدها مباشرة المونولوج الداخلى المباشر على لسان الشخصية (العواد) ويستمر إلى نهاية الفقرة .

وسنلاحظ أن المونولوج الداخلى المباشر يتميز بإيقاع صوتى أقرب إلى الشعر، حتى يمكننا أن نكتبه على هيئة الشعر المنثور ليتضح لنا هذا الإيقاع :

" هل رأيت الثعبان

كل بيت له عامر وعامر البيت دائما ثعبان

وفى بيتنا الخرب آخر الحارة قبالة الحنفية عامر مهول

الرجل العجوز قال هذا قبل أن يموت

ويوم الجمعة يطلق البخور

وعند العودة من سهرة الليل فى فرح أو سبوع

يبسمل قبل الدخول

ونكتفى بهذا المثال على أننا سنعود فيما بعد إلى الحديث بالتفصيل عن الإيقاع الشعرى فى موضع قادم .

ويمزج خورشيد أيضا بين المونولوج الداخلى غير المباشر والمونولوج الداخلى المباشر، وهذا المزج إلى جانب غلبة الأخير يعزز من هيمنة الرؤية الداخلية على السرد، إذ إن الدور المحدود الذى يقوم به الراوى العليم يسمح ببروز هذه الرؤية الداخلية فلا نشاهد إلا ما فى داخل الشخصيات وذكرياتها وعلاقاتها و أزمتها الخاصة، وقد ترتب على ذلك قلة الأحداث الخارجية، وضعف الصراع الدرامى، بل إنه يكاد يكون معدوما، ويترتب على ضعف الصراع الدرامى أو انعدامه انتفاء وجود حبكة قوية للرواية، فلسنا هنا أمام أحداث تتنامى وتتعقد عند نقطة معينة لتحل فيما بعد، إن كل ما لدينا ست شخصيات تجلس فى بار لا تكاد تعرف بعضها البعض فى الظاهر لكل شخصية أزمتها الخاصة أو صراعها الداخلى الخاص بها، فالعواد فى صراع مع الجوع، والرجل والكاميرا يتشبث بالماضى الجميل فصراعه مع الحاضر الذى لا يستطيع التلاؤم معه أو معايشته، أما المرأة فصراعها مع الرجل بمعناه الواسع، والبارمان له أزمته الخاصة فهذه آخر ليلة له فى البار لأنه يرفض أن يغش ،أما الرجل والقلم فتتلخص أزمته فى شعوره بعدم جدوى الكتابة والشاويش إبراهيم (الرجل والليل) له أزمته الخاصة

التى تتمثل فى موت ابنه مصطفى رغم التنازلات التى قدمها هو وأمه من أجل تعليمه .

٢- انحسار رقعة الحكاية :

بغلبة أسلوب السرد الذاتى وهيمنة الرؤية الداخلية فى السرد انحسرت رقعة الحكاية ،فالمتن الحكائى الذى يقوم عليه البناء السردى محدود جدا يتمثل فى اجتماع مجموعة من الشخوص صدفة ذات ليلة فى بار وسط القاهرة : عواد يعنى (عبد الفتاح) وحارس ليل (الشاويش إبراهيم) وما بين الاثنين تأتى الشخصيات الأخرى، المخرج (الرجل والكاميرا) ونور البارمان (الرجل والكأس) وكاتب (الرجل والقلم) وامرأة (المرأة والرجل)، يدور حوار خارجى محدود بين هذه الشخوص، على حين يتسع الحوار الداخلى، ومع نهاية الليل يفترقون جميعاً، يخرج العواد مع المرأة يتبعهما الرجل (العمدة)، ويخرج المخرج قبل نهاية السهرة، ثم الكاتب، ثم الشاويش ثم أخيراً البارمان الذى يشرب وحده كأسه الأخير، وقد ترتب على انحسار رقعة الحكاية محدودية كل من الزمان والمكان، فالزمان ليلة واحدة والمكان هو البار وإذا كان الزمان الداخلياً - إذا جاز هذا التعبير ،أى الزمان من خلال وعى الشخصيات - واسعاً وممتداً، فإن محدودية المكان (البار) قد حد كثيراً من فعل الشخصيات الخارجى، فالأحداث الخارجية تنحسر فى دخول الشخصيات إلى البار أو خروجها منه ،هذا بالإضافة إلى بعض الحوارات القصيرة، والتحركات داخل البار، والغريب أنها تأتى من الشخصيات الثانوية كالعمدة وعوض الساقى ومحمود الدهشورى.. رئيس التحرير

السابق، فالغلبة إذن للأحداث الداخلية، وبانحسار رقعة الحكاية ومحدودية الزمان والمكان يسلب النوع السردى أهم سماته التقليدية، إذ يميل السرد نحو الخطاب الشعرى، حيث ينصب التركيز على القول لا على الحدث .

٣- استخدام تكنيكات تيار الوعى :

أشرنا من قبل إلى هيمنة عنصر تيار الوعى على الرواية، فالرواية وهى تعتمد تكنيك تيار الوعى تتوزع على عدة منولوجات للشخصيات الست، تتفاوت هذه المنولوجات بين الطول والقصر وتتنوع بين الداخلى المباشر وغير المباشر، هذا بالإضافة إلى تكنيكات أخرى كالتداعى الحر ومناجاة النفس والصور الرامزة واللازمة .

يكاد يكون المونولوج الداخلى المباشر هو العنصر الغالب على سرد الكاتب، يليه فى الترتيب المونولوج غير المباشر، ثم تأتى بقية العناصر، ولن نتحدث عن المونولوج الداخلى حتى لا نكرر ما قلناه عند الحديث عن الأسلوب الذاتى فى السرد .

أ -التداعى الحر :

يستخدم خورشيد أسلوب التداعى الحر بهدف التنوع السردى من ناحية ،ولأنه قد يلائم الشخصية المتحدثة، فالمخرج فى (الرجل والكاميرا) تتداعى ذكرياته الأليمة عن علاقته بالفتاة التى اغتصبها فى أسلوب سينمائى عندما يسمع الجملة التالية من العواد :

- ده العتبة قزاز والسلم نايلو فى نايلو (٢٩)

أما التداعى فيأتى فى شكل سيناريو وحوار سينمائيين "

والكاميرا تتحرك من أسفل السلم إلى أعلاه.. عند المنحنى وجه فتاة، الفتاة سمراء كالحلم، وعند شفتيها بسمة صامتة وشعرها أسود كث.

الموسيقى : خفيفة ناعمة

المؤثرات الصوتية : وقع أقدام

– الصورة تتغير.. الكاميرا تقف من أعلى، لتكشف أسفل السلم، قامة نحيلة ووجهاً هضيماً لشاب قصير، بنطلونه قصير وطربوشه قصير (زوم) على وجه الفتى.. و (زوم) على وجه الفتاة ..

(الموسيقى تعلو)

– الكادر فيه الفتى والفتاة.. النظرات حالمة ..

الصوت – هي – مساء الخير يا سي أحمد

هو : مساء الخير يا كريمة "(٣٠)

والمشهد طويل ؛ سيكون من الإطالة ذكره كاملا هنا، ومع ذلك لا يكتمل إلا بتعليق الراوى، العليم حيث يفسر لنا أصل علاقة كريمة بأحمد (المخرج) .

" كانت كريمة اليتيمة جاءت تتربى فى البيت وعشقته وأعطته، وعندما وقع المحظور شربت سماً فى صمت وماتت.. لم تقل شيئا، فقد شربت سما وماتت دون كلمة لوم، فقد كانت تعرف أنه لن يتزوجها"(٣١)

ويحتاج التداعى الحر دائما إلى تفسير الراوى العليم بعده لربطه بالأحداث ؛لأنه غالبا ما يستغرق عدة صفحات قد تصل أحياناً إلى ست عشرة صفحة، حيث تتداعى ذكريات الكاتب فى (الرجل والقلم)

عندما يطلب من عوض، أن يجالس المرأة التى مع العمدة، فيقول له عوض إنها مشغولة مع العمدة لأنه يدفع، عند ذلك تتذكر الشخصية العاهرات فى أثينا وبرلين ويستمر التداعى من صفحة ١٩٦ إلى صفحة ٢١١

ب – الصور الرامزة :

ينبع الرمز من وعى الشخصية، غير أن فيضان هذا الوعى، والصور الرامزة عند خورشيد تنبع من وعى شخصية ما لتكشف من خلاله باطن شخصية أخرى، والصور هنا تأتى فى معرض الهجاء غالباً، فالعواد يرى فى عين العمدة ثعباناً " والبدين يصفق وفى عينيه ينام ثعبان طويل، طويل "(٣٢)وفى موضع آخر يجعله برميلا " الليلة كلها براميل والعالم كله برميل وأنت يا عمدة برميل بطنك مدلوقة إلى الأمام ،ألا تخشى أن تسيح منك على الأرض "(٣٣)

والمرأة فى الكلمة الثالثة لا ترى فى الدهشورى إلا مجرد فأر :

" وران الصمت، وهمست فى أذن العمدة :

– أتراه ؟.. هذا أحد الفئران

– فئران أين ؟ فى البار؟ هذا فظيع "(٣٤)

وفى الكلمة الرابعة نجد صورة الصرصار على لسان نور، حيث يرمز به إلى الضياع والإحساس بالنقص، كما يكشف هذا الرمز عن موقفه من كل الذين فى البار والمجتمع كله " من القلوب مزقها الوجد والحرمان، وأطار الخمر صوابها، فاهتز مع العود، عود المرأة الريان يهتز.. والصرصار وقف عند طبق الترمس يهتز، شواربه ترقص مع النغم، ما أحلى الصرصار.. هل تأخذ كأسا يا صرصار؟ ولم لا ؟

ألسنا كلنا صراصير يا صرصار ؟(٣٥)

وتتكرر صورة الصرصار مرة أخرى عندما ينظر نور إلى موضع المائدة التى يجلس عليها صاحب القلم فيجده قد غادرها، وعند ذلك يأتى الرمز من خلال الراوى الواسع العليم :

" ونظر إلى المائدة المنزوية حيث يجلس المعروق صاحب القلم فوجدها خالية، خرج دون أن يلحظه، وعاد ينظر إلى الصرصار يبص بشاربيه من فوق طبق الخس "(٣٦) فتكرار الصورة هنا دليل على موقف الشخصية الثابت من المجتمع، فهو موقف هجائى .

ويكاد يكون لكل شخصية فى الرواية صورها أو صورتها الرامزة، وهى صور تتناسب غالباً وثقافة الشخصية، فهى مرتبطة بوعى هذه الشخصية، فالكاتب فى الكلمة الخامسة (الرجل والقلم) يستدعى (هنرى ميلر) و(كافكا) بوصفهما رمزين، والشاويش فى (الرجل والليل) يستدعى صورتين :هما " البرغوث والزحلفة " – البرغوث يلسع ويجرى.. هل يستطيع أحد أن يمسك البرغوث، يمص الدم ويخرج الجلد ويقفز فوق القفا .

– أتريد أن تكون برغوثا؟

– أريد أن أكون زحلفة .

– زحلفة ؟

– تدخل قوقعتها الملونة بلون البلاط فلا يراها أحد .

كانت الزحلفة زمان يا عوض رجلا مثلى يخاف الناس.. ويدعو الله أن يبعد عنه عيون الناس، فخلق له ظهره الملون السميك، ليخفى رأسه داخله، ويتأمل ويستريح ولا يرى أحداً، فيظن أن أحداً لا

يراه"(٣٧)

أشرنا آنفا إلى جميع الصور الواردة فى الرواية، والذى نريد أن نوضحه هنا، أن هذه الصورة بوصفها مكانا غنائياً فى الرواية، تتبدى وظيفتها الغنائية فى توسيع الدلالة فهى بمثابة المجاز الذى يحتمل معنيين الأول ظاهر والثانى خفى يتضح من خلال السياق وتوقد ذهن المتلقى، بل هى بمثابة رمز شعرى، تتسع دلالته ولا تقف عند حد معين، فثمة عدة معان وليس معنى واحداً محدوداً، ونأخذ مثالاً لذلك، الصورة الأخيرة، صورة الزحلفة، فهى ترمز إلى شخصية الشاويش إبراهيم الذى يحمى السكارى فى البار ويشرب الخمر دون أن يراه أحد، ويعلم أن زوجته تاجرت بجسدها من أجل تعليم ابنهما مصطفى الذى مات فجأة، فهو يريد أن يهرب من ماضية ومن حاضره التعس ،إذن فليكن زحلفة .

ج – اللازمة :

يعد روبرت همفرى صاحب كتاب " تيار الوعى فى الرواية الحديثة " اللازمة أحد الأساليب أو الأنماط الشكلية التى يستعين بها كتاب تيار الوعى بديلا عن الحبكة الفنية وهى " مصطلح مستعار من الموسيقى وبخاصة من دراما فاجنر الموسيقية "(٣٨) أما المقصود بها فهو " عبارة إيقاعية متميزة أو قطعة قصيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف أو تتصل بها وتصحب ظهورها "(٣٩)

ويلجأ خورشيد فى «خمسة وسادسهم» إلى لازمة تتمثل فى عبارة إيقاعية تقول " ليس من أحد عذبه.. غير حبيب دلله " والعبارة يغنيها العواد فى البار على العود، ثم تتكرر على لسانه مرتين بعد

ذلك ،أما فى الكلمات الأخرى أو الفصول الأخرى فتقال مرة واحدة فى الكلمات الثانية والثالثة والرابعة، دون أن تظهر فى الكلمتين الأخيرتين ،وسنلاحظ أن هذه اللازمة تظهر ثلاث مرات مع العواد لأنها سر تعاسته، ولا يكشف عن هذا السر إلا فى المرة الثالثة، فليس هذا الحبيب سوى رتيبة الراقصة التى دللها وعذبته، ثم أضاعته فى النهاية ،وتأتى قصة العواد مع رتيبة فى السرد بعد ذلك لتفسر هذه العبارة، فتبدأ الإشارة الأولى إليها فى الصفحة التاسعة وبعد تكرار اللازمة لآخر مرة " رتيبة أضاعت عمره " ثم يأتى تفصيل آخر للقصة بعد ذلك بدءاً من الصفحة الثالثة والعشرين " نظرة فهم كهذه النظرة، وكلمة عطف كهذه الكلمة أضاعته يوما ،ومن يومها ما يزال ضائعاً لا يجد نفسه ولا يعثر عليها "

وعندما تتكرر اللازمة فى الكلمة الثانية (الرجل والكاميرا) فتأتى أيضا لتعمق مغزى العبارة من خلال رد فعل عكسى من وعى شخصية المخرج " مساطيل والله مساطيل، هذا السخام الذى يشربونه أو يضعونه تحت ألسنتهم أو يلوكونه فى أفواههم، وهو لا يدرى، ولا يريد أن يدرى "(٤٠) فالعواد مسطول ولذلك فهو مسئول عن ضياعه أو عذابه .

وعندما تأتى هذه اللازمة فى الكلمة الثالثة " المرأة والرجل " تأخذ بعداً جديداً، إذ تشارك المرأة العواد فى الضياع على عكس بقية من فى البار ويحسن أن نأتى بالمقطع كاملاً ليتضح لنا المغزى :

" ويرتفع صوت العواد الحزين

– ليس أحد عذبه.. غير حبيب دلله

وصاح صوت مخمور :

- لا يا جدع.. يا حبيبى رق

ويرتفع صوت آخر من آخر البار:

- لا الطشت قاللى يا جدع

وضحكت المرأة ذات العينين الحاقدتين والرجل البدين هناك جنب البار وصاح رفيقها

- يا سيدى ميل

ولم ينكبنى سوى حبيبى.. أضاعنى، وأضاع نفسه، أضاعنى وأضاع عمره "(٤١)

إن العبارة الأخيرة مونولوج داخلى مباشر للمرأة يكشف عن تعاطفها، مثل الراوى العليم مع العواد وفى ذات الوقت تتجلى فيها مأساتها الخاصة التى تتقاطع مع مأساة العواد.

وتذكر اللازمة أخيرا فى الكلمة الرابعة (الرجل والكأس) وعند ذلك يتمنى نور البارمان أن يكون مثل عبد الفتاح ليغنى غناء مختلفاً " لو ملكت لفعلت كعبد الفتاح ،أمسك عوداً وأروح أغنى وأصيح.. الخمر هلاك فى هلاك "(٤٢)

فاللازمة هنا تذكره بمأساته الخاصة وموقفه من الخمر الذى تردد قبل ذلك فى السرد وهى أنها حرام، وملعون شاربها وحاملها وبائعها ،إذن هى مثل الحبيب الذى عذب عبد الفتاح وأضاعه.

ولا نعرف لم لم يستغل الكاتب فاروق خورشيد هذه اللازمة فى الفصلين الأخيرين ،وثمة لوازم أخرى فى الرواية، ولكن أهمها اللازمة السابقة، مثل العبارة التالية التى تتكرر تقريبا فى جميع

الفصول :

" أنا محمود الدهشورى.. زعيم الطلبة، رئيس التحرير، ملك البارات "(٤٣)

فهذه اللازمة التى تتكرر بكثرة فى الرواية تشى بالزيف وقلب الحقائق، لذلك يأتى رد الفعل عكسيا من جميع الشخصيات التى تسمع لصاحبها، ويتجلى لنا هذا الزيف، عندما نكتشف أن الدهشورى هو رئيس التحرير الذى سرق مقالة (الرجل والقلم) ونشرها باسمه .

" الدهشورى – يا للأيام التى تدور وتدور بالدنيا كأنها لا تتحرك وألف جرس دق فى رأسه، الدهشورى : وكأنما أعادته الكلمات إلى كل ما فات : الدهشورى رئيس التحرير الذى سرق مقاله ووضع اسمه فى صدره، ونسى أن يذكر صاحبه منذ كم من السنين ؟ منذ أجيال وأجيال، قبل أن يضعوا فوق النيل سوراً ويرصفوا له طريقاً، تعرفه السقيمات آخر كل ليل، ويمتلئ بالهمسات الشاحبة والضحكات الخشنة المرتعشة عند غياب كل قمر.. الدهشورى ؟ والليلة بالذات هو يذكر أول الكلمات ؟ أنت دهشورى سارق كلماتى الأولى "(٤٤)

وفى مقابل زيف الدهشورى، نجد نقاء وطيبة صاحب القلم، إذ هو الوحيد من كل الجالسين فى البار الذى يقدم له كأسا على حسابه .

إذن فاللازمة إلى جانب وظيفتها الأساسية المتمثلة فى ضبط تيار الوعى عوضاً عن الحبكة المفقودة، تقوم بوظيفة أخرى أقرب إلى

وظيفة الصور الرامزة، حيث توسع من شبكة المعانى فى النص السردى، وبتكرارها تترابط أجزاء النص أى أنها تخلق وحدة عضوية للرواية شبيهة بالوحدة فى القصيدة الشعرية ،وهذا ما عناه بالضبط الدكتور عبد البديع عبد الله عندما قال " و فائدة اللوازم تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية وشرح ما يدور فى ذهن الشخصية من أفكار ،والربط بين ما يدور فى الذهن من توتر واضطراب وبين ترجمته فى العمل الروائى بحيث يبدو العمل مترابطاً "(٤٥)

٤- الإيقاع الشعرى :

يعد روبرت همفرى الإيقاع الشعرى (يسميه القالب الشعرى) غير ملائم لتيار الوعى ويرجع ذلك لسببين " أولاً : أن الذهن يتسم بأنه مضطرب منطقياً فى حين يفترض الشعر قالباً محدداً من النظام المنطقى، وثانياً : أن العمليات الذهنية تتسم بقوى التركيز غير الثابتة فى حين يتجه الشعر، عندما يقترب من الشعر الغنائى.. إلى التركيز على موضوع واحد، وإذن فهذا التكنيك أقل تاثيراً بكثير فى تقديم تيار الوعى من أنواع التكنيك الأساسية "(٤٦)

واعتراض همفرى مقبول فى سياقه ،ولكنه مرفوض هنا لسببين، الأول أننا لسنا أمام رواية مكرسة تماماً لتيار التيار الوعى، والثانى أن الغنائية فى الأدب العربى تختلف عن الغنائية فى الأدب الغربى، هذا إلى جانب أننا نقصد بالغنائية أو الشعر هنا كل ما كان ذا إيقاع وثراء صوتى وإن لم تنتظمه أخيلة وصور .

فإذا ما جئنا إلى الرواية وجدنا أن فاروق خورشيد يكثر من

الجمل والعبارات ذات الإيقاع الشعرى مستخدماً الوسائل البلاغية التقليدية كالسجع والجناس وتساوى الجمل فضلا عن الصور وترابط الجمل، حتى لتغدو بعض الفقرات بمثابة قصائد مستقلة يمكن انتزاعها من السياق ،وإلى جانب ذلك يأتى الكاتب بأبيات شعرية وأنصاف أبيات على لسان الشخوص، غير أننا لن نتعرض إلى هذا النوع من الشعر لأنه أقرب إلى التناص وإن جاء منسجماً مع الإيقاع السردى .

سبق أن مثلنا لاستخدام الجمل ذات الإيقاع الشعرى عند حديثنا عن أسلوب السرد الذاتى وغلبة الرؤية الداخلية، ونقدم هنا أمثلة أخرى لتوضيح أهمية هذا الملمح الغنائى فى السرد وهل سلب البناء السردى قيمته أم أثرى هذا البناء ؟

تصف المرأة الرفيعة التى تجلس بجوار الرجل البدين العواد بأنه منجد وتطلب من رفيقها أن يعطيه شيئاً لكى ينصرف، فيقوم العواد متعثراً يجر قدميه وفى ذات الوقت متألما من جوعه وخواء بطنه ،ولما كان لا يستطيع أن يفعل شيئا إزاء هذه المهانة فإنه ينسحب إلى ذاته وينظم رد فعله أو غضبه فى مونولوج داخلى طويل نقدمه هنا كاملاً :

" لا يهم، الرفيعة هذه أعرفها، مكانها تحت العمارة العالية فى الميدان الكبير، تطل من واجهة ضخمة فى أسفلها صور وصور عارية، وعند الكتف شامة، باسمة، وعند العين خصلة شعر واقفة وعند اليد عريس.. وهى تقف وحدها تعد حبات الظلام تنظمها عقداً ترتديه، تلفه حول رقبتها إلى أن يجىء الطعام، عربة إن أمكن، وإلا فمخمور جيبه ملآن، كهذا التخين يأكل كأنه فى آخر الزمان، كأن

عزرائيل يستعد ليتحصده مع بقايا المكان.. ثم نمضى نشرب فى أى حان كبرميل عميق يعطى الخمر معناها ولا يسكر، يحفظها فى جوفه الذى عرف آلاف القطرات المعطرة العذبة فسجنها، حصرها بين أخشابه السميكة ومضت تضرب دون فكاك، تصطرع مع بعضها البعض.. القطرات العذبة تعرف الحزن فترتدى السواد.. تعرف اليأس والمرارة فتحل محل العذوبة حموضة الأسى المستسلم، وتكون الخمر كما كانت وكما ستظل حكاية حزن ونسيان، حكاية مرة تدير الرأس وتقطر المرارة .

آه لو غرقت فى برميل من هؤلاء.. برميل من خشب حوله أسوار حديدية ويغلق البرميل لا.. لا بد أن يترك مكان السدادة حتى يدخل الهواء.. فالهواء فى الداخل عطن، ثم يدفعون رأسك داخل البرميل ويغلقون السدادة، ففى دنيا البراميل ذات الأسوار الحديدية تغلق السدادة ،وإلا فالخمر تفسد ولا تصبح خمراً وهمس الجرسون فى أذنه "(٤٧)

وعند القراءة المتأنية للعبارات السابقة نلاحظ ما يلى :

١- أن الإيقاع الشعرى جاء من خلال المونولوج الداخلى المباشر لإحدى الشخصيات وهى هنا شخصية عبد الفتاح العواد .

٢- أن حدة الإيقاع تزداد مع انفعال الشخصية .

٣- أن شعرية الجملة هنا تتحقق عبر مفهومين أساسين هما الإيقاع والتصوير .

٤- أن الإيقاع الموسيقى يخفق تدريجيا ويتحول إلى أسلوب خبرى ليتوافق مع أسلوب الراوى العليم .

٥- أن الجمل الشعرية يمكن إعادة كتابتها فى صورة القصيدة الشعرية ذات السطر الشعرى.

ولا تحتاج الملاحظتان الأولى والثانية إلى توضيح، أما الثالثة حيث تتحقق شعرية الجمل عبر الإيقاع والتصوير، إذ يعمد الكاتب إلى نوع من القافية تتكرر كل عدة جمل، واستخدام الجمل المتوازنة مثل قوله :

وهى تقف وحدها تعد حبات الظلام/تنظمها عقداً ترتديه .

تلفه حول رقبتها إلى أن يجىء الطعام .

عربة إن أمكن

وإلا مخمور جيبه ملآن

كهذا التخين يأكل كأنه فى آخر الزمان

فالقافية واضحة فى السطرين الأول والثالث، وكذلك فى الخامس والسادس أما التصوير فيتمثل فى استخدام الوسائل البلاغية كالتشبيه والاستعارة .

وبالنسبة للملحوظة الرابعة فيمكن إعادة قراءة السطور الثلاثة الأخيرة حيث تخلو من الإيقاع والتصوير، ومن ثم تنسجم مع عبارة الراوى " وهمس الجرسون فى أذنه "

أما الملاحظة الأخيرة، فقد رأينا كيف كتبنا جزءاً من المونولوج فى صورة الشعر فى الملاحظة الثالثة .

كذلك يتحقق الإيقاع الشعرى عبر التكرار اللفظى لبعض الكلمات ذات الجرس الموسيقى، كما نلاحظ فى المونولوج التالى على لسان المخرج :

" من الصمت نصنع كلاماً.. من الصمت ننسج خلوداً.. من الصمت نعرف سر الصوت، أتعرف أنت سر الصوت ؟ الصوت يهمس فى قلبك.. يصرخ مع تنفسك.. يهتز مع سكرتك، الصمت من غلفنى من كل جانب "(٤٨)

فالإيقاع تحقق عبر تكرار لفظ الصمت، وقد بدأ به العبارة، وختمها به أيضا وكأنها قفل فى موشحة أندلسية .

ويلجأ خورشيد كذلك فى توظيفه للإيقاع الشعرى إلى استيحاء النص التوراتى وخاصة سفر نشيد الإنشاد، نقرأ المونولوج التالى على لسان المرأة :

" حبيبى فكرة وسط غمام، كلمة وسط صمت، قطرة وسط صحراء.. حبيبى فى قلبى أنا فى نفسى أنا.. أنا وحدى أعرفه.. أهدهده، أرقص له، أهز أردافى له، أبرز أثدائى، أطوح شعرى فى الهواء من أجله "(٤٩)

والإيقاع الشعرى لا يرتبط بشخصية محددة فى الرواية، إذ ينبثق هذا الإيقاع عند جميع الشخصيات تقريبا، إنه يصاحب الشخصية عند اشتداد الأزمات، فعندما يسكر الشاويش إبراهيم ويسير وحده فى الليل يتفجر الشعر موقفاً على لسانه : " آخر المر كآخر الليل يمر بلا صحاب.. يا مصر بلا صحاب.. يا مصر بلا ولد.. يا مصر بلا أمل.. يا مصر ياما فيك العجب، احرس الليل، ليلك يا مصر، وأنا كلى ليل، احرس الطريق.. وأنا طريق طويل قطعته، يسير فيه كل كلب عوى، وكل قرد رقص "(٥٠)

فالفقرة السابقة تعد قصيدة مكتملة تتجلى فيها قوة الإيقاع .

٥–المجاز والمفارقة :

إننا إذ نضع المفارقة بجوار المجاز نهدف نوعاً خاصاً من أنواع المفارقة ألا وهو المفارقة اللفظية من " حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التى تشبه الاستعارة فى ثنائية الدلالة "(٥١) فهى فى أبسط تعريف " شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما فى حين يقصد منه معنى آخر غالبا ما يكون مخالفاً للمعنى السطحى الظاهر"(٥٢)

وقد جعلها صلاح فضل مساوية للمجاز فى الدلالة على شعرية السرد فيقول " ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة، من أبرز مظاهر شعرية السرد، تعادل فى أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذى يقوم به المجاز فى شعرية القصيد، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهى أنها تقول شيئا وتقصد آخر "(٥٣)

وفاروق خورشيد فى «خمسة وسادسهم» يعنى بهذا النوع من المفارقة – أى المفارقة اللفظية – ولكنه يعنى بصورة أكبر بالصورة المجازية كالتشبيه والاستعارة القائمة على التشخيص أو التجسيد، فلا تكاد تخلو صفحة واحدة من صفحات الرواية من صورة مجازية أو أكثر، غير أن هذه الصور نادراً ما تأتى على لسان الراوى، فهى تأتى غالبا عبر المونولوج الداخلى للشخصية أو مناجاتها النفسية أو تداعياتها الحرة ولنأخذ مثالاً على ذلك أول فقرة فى الرواية .

" ليس من أحد عذبه.. غير حبيب دلله .

نار تأكله، تأكل الصدر منه، نار كالجحيم، والقلب مكانه خواء

وعند الأنفاس حشرجات، ويده يشلها سأم، والطريق.. لا أحد فى الطريق.. أين الطريق "(٥٤)

ففى السطور السابقة تنتشر الصور المفردة (نار تأكله - نار كالجحيم - القلب مكانة خواء- يشلها سأم)

ولا يقف خورشيد عند هذا النوع من الصور المتباينة، إذ يرتقى بالمجاز أحيانا فيأتى بما يمكن أن نسميه بالصورة المركبة، التى توسع الدلالة وتعمقها من ناحية وتترك أثراً لا يمحى من النفس، مثال ذلك، تصوير العواد للمرأة التى أهانته وقالت عنه إنه منجد بالأفعى، وسنلاحظ أيضا هنا أن الصورة المركبة تأتى عبر المونولوج الداخلى :

" ـ تقول عنك، إنك منجد.. الأفعى

وكانت الأفعى هناك تلوى خصلات شعرها، وتلصق كتفها كله بالبدين عليها تستعيده بعد أن أطارته حركات البطن الراقصة، ولحظات انفرج فيها الثوب عن الساق الملساء البيضاء، وضحكات متقنة وصبى حقيقى نافر ناشز مطيع كريم لمن معه ومن يستطع "(٥٥)

والصور المجازية سواء أكانت مفردة أم مركبة كثيرة فى النص وهى تلعب دوراً كبيراً فى الكشف عن باطن الشخصية ورد فعلها تجاه الشخصيات الأخرى ،أى أنها تقوم بوظيفة درامية إلى جانب وظيفتها الشعرية المتمثلة فى إثراء المعنى .

تشى الصور المجازية بحدة العاطفة، فثمة نوع من الارتباط بين كثرة الصور وحدة الأفعال لدى الشخصية فالمرأة فى الكلمة الثانية

تجلس فى البار، بجوار العمدة، تتحمل قرصات يده لفخذها على مضض، ولكنها لا تستطيع أن تعبر عن رفضها إلا عبر تلك الصور المتتابعة " ارفع يدك يا مسعود.. والبار يهتز.. كل شىء يهتز.. مع الضربات على العود.. مع الصوت المنغم المروض، الصيحات الملتاثة، هزها الخمر، فرقها مجهول وسط هؤلاء فنسى الوجود.. ويدك ثقيلة، وأصابعك غليظة والجورب يكاد ينقطع.. ارفع يدك يا فضولى.. لو ما فى يدك من شوق فى جسدك كله، لكنت فارسى التائه الذى ضل طريقه من زمان طويل "(٥٦)

وتزداد حدة الانفعال مع الغناء وتشعر بأنها مرغوبة من الرجال فى البار فتكثر الصور المجازية "قلبى يهتز..نفسى يرجها رجاً شىء حلو ينبعث من أعماقى كل عين هنا تدور وتدور، ثم تقف عندى تغمرنى بفيض مبهم من رغبات مكبوته وتلتهب العيون والنفوس تلتهب، أكاد أسمع دقات القلوب ترتج مع النغم "(٥٧)

وتلعب المفارقة بوصفها نوعاً شبيها بالمجاز الدور نفسه الذى يقوم به المجاز فى شعرية السرد، وإن جاءت قليلة إذا ما قورنت بالصور المجازية فى الرواية .

وتأخذ المفارقة غالباً عند خورشيد الشكل الحوارى، إذ تنبثق المفارقة من التضاد بين الألفاظ، وأول هذه المفارقات الحوار التالى بين المرأة والعواد :

"– تقول عنك إنك منجد.. الأفعى

....

– ربما كانت من حارتنا فقد كنت فى صغرى أعمل صبياً لمنجد

"(٥٨)

فالمفارقة تأتى من اعتقاد العواد فى نفسه أنه لا يستحق أن يكون عواداً وأنه فى الأصل منجد

وعلى الرغم من قلة المفارقات اللفظية فى الرواية فإن الكلمة الرابعة تحتوى على أكبر قدر من هذه المفارقات التى تأتى غالباً على لسان شخصية البارمان كاشفة عن مأساته الخاصة وعن باطن هذه الشخصية.

١- " ودخل القصير ذو الوجه الأحمر والشعر الأبيض بلون الكنافة البيضاء، تنقصها النار لتتحمر، ولكن النار انطفأت من زمن وتنهد "(٥٩)

٢- الخمر أم الكبائر، لعن الله شاربها، وحاملها، وصانعها، وبائعها وهو يحمل ويبيع ويسقى"(٦٠)

٣- أنا، أستغفر الله يا حاج.. لماذا ؟ العيار تمام والخمر حسب الطلب تمام التمام.. والله شهيد"(٦١)

٤- "والمزة لا يقدمها أى محل مع كل كأس، لا يقدم إلا مرة واحدة، وإن لاحظ الزبون فمرتين، أما أنت ما إن يخل طبق حتى تملأ طبقاً مال حرام هو، أو مال يهود ؟ ألا ضمير هناك "(٦٢)

٥- تعنى بارمان ليكون لصاً، وأين راحت الحجة يا حاج ؟ ثم هل سمع أحد عن حاج يفتح خمارة ويبيع خمراً، ثم يريد أن يغش فى الخمر ؟ زمن "(٦٣)

٦- لو ملكت لفعلت كعبد الفتاح، أمسك عوداً وأروح أغنى وأصيح الخمر هلاك فى هلاك "(٦٤)

٧- من يدرى ربما كانوا يحتفلون، يودعون شيئا لن يروه مرة أخرى"(٦٥)

٨- سواد، وكل شيء هنا أسود، حتى الصرصار هناك عند الحافة لونه بنى قاتم كالسواد "(٦٦)

٩-" يا رجل لقد شبت ولا تريد أن تتوب

- بل أتوب يا بك "(٦٧)

تأتى المفارقات التسع السابقة على لسان نور البارمان فيما عدا المفارقة الرابعة التى تأتى على لسان الحاج صاحب البار وهذه المفارقات فى مجملها ما هى إلا مجاز يوصلنا إلى عمق شخصية نور البارمان فهو رافض لوضعه كبارمان ورافض لظلم الحاج صاحب المحل، وتعيس لأنه سيترك عمله الليلة، فهو يرد على محاوره فى المفارقة الأخيرة عندما يطلب منه التوبة قائلاً : بل أتوب يا بك، دون أن يقصد التوبة الحقيقة، إذ يحيلنا لفظ التوبة إلى الدلالة الثانية المقصودة فى السياق وهى طرد البارمان من العمل .

٦- التناص :

إن ما يجعل من التناص ملمحاً غنائيا فى هذه الرواية ليس تقاطع النصوص وتنوعها فى الرواية، وإنما الشعرية تتأتى من تطعيم الكاتب نصه بنصوص من التراث الشعرى كالكتاب المقدس والشعر العربى القديم، هذا إضافة إلى استدعاء شخصيات أدبية مشهورة بحسها الغنائى كالخيام وهنرى ميلر وكافكا .

وفضلا عن ذلك تتعالق هذه الرواية بنص للمؤلف نفسه – وهو نوع من التناص يسميه النقاد بالتناص الداخلى – منشور ضمن

مجموعة الكل باطل وهو قصة قصيرة بعنوان " السأم " إذن يأخذ التناص فى هذه الرواية ثلاثة أبعاد تسهم جميعاً فى شعرية الرواية.

البعد الأول : استدعاء نصوص من التراث القديم وهو قليل فى الرواية، ولكن أهم ما يميزه غلبة النوع الشعرى على هذه النصوص فيما عدا نصين من التراث الدينى أحدهما من الحديث النبوى، والثانى من العهد القديم، فمن الحديث تأتى العبارة التالية على لسان نور البارمان " الخمر أم الكبائر، لعن الله شاربها وحاملها وصانعها وساقيها "(٦٨) ومن العهد القديم تأتى عبارة " كل الأنهار تصب فى البحر والبحر ليس بملآن "(٦٩) خلال مونولوج مع صاحب القلم .

أما النصوص الشعرية فتأتى فى شكل بيت من الشعر أو جزء منه مختلطة بمونولوج الراوى فتأخذ بعداً إيقاعيا يعزز من غنائية السرد القصصى إلى جانب إعطائه - أى السرد بعداً دلاليا يوسع من فضاء المعنى، كما نرى فى المثال التالى : "وما أبشع الكلمات المبتذلة تخرج من قلب سكران لتصب فى أذن سكرى، لتصنع عيش سكير مريض، طعامه الأفيون، ويده ممسكة بعود، والكلمات المتشابهة المريضة تخرج من شفتيه اليابستين عند ابتسامة بائسة لا تحيد.. ألا أيها الليل الطويل ألا انجل "(٧٠) فشطر بيت امرئ القيس يعزز من إيقاع المنولوج فى الوقت الذى يعد مفارقة لفظية بما لها من بعد مجازى مؤثر.

ومثله أيضا تضمين صاحب القلم حواره جزءاً من بيت شعر لأبى نواس :

- إذن اسقنى ودعنا نشرب حتى أرى الديك حماراً "(٧١)

ويأتى النص الشعرى أحيانا متخللا الفضاء السردى، ليس من خلال مونولوج الشخصية كما رأينا، ولكن على لسان شخصية ثانوية فى السرد وكأن الشعر بمثابة الجوقة فى المسرح اليونانى .

" وصوت مخمور لرجل يلبس عمة وقفطانا ويصيح

– وكأس شربت على لذة.. وأخرى تداويت منها بها "(٧٢)

ومثله أيضاً، هذان البيتان على لسان أحد المعممين اللذين يسيران فى الطريق يرقبهما الشاويش إبراهيم، وكأن الشعر هنا يأتى من ذاكرة الشاويش إبراهيم :

" وصاح الأول بصوت مخمور متهدج

أيها السائل عن ديننا

نحن على دين أبى شاكر

نشربها صرفا وممزوجة

بالسخن أحيانا وبالفاتر"(٧٣)

أما البعدان الثانى والثالث :استدعاء أسماء شخصيات أدبية معروفة والتعالق مع نص قصة السأم للكاتب فيسهمان فى شعرية الرواية بشكل غير مباشر، فشخصيات الخيام وهنرى ميلر وكافكا شخصيات أدبية معروفة يتميز إنتاجها الأدبى بارتفاع النبرتين الذاتية والغنائية، وبالنسبة للتعالق النصى مع قصة " السأم " فتأتى الرواية لتعزيز محتوى هذه القصة الذى يشى به عنوانها، فضلاً عن التطابق بين القصة والرواية فى المكان حيث تدور الأحداث داخل بار وسط القاهرة .

٧ - استخدام عناصر السيرة الذاتية والاستطراد :

لا تخطئ العين حضور شخصية فاروق خورشيد فى الرواية، فى الفصل أو القسم المعنون بـ " الرجل والقلم "، فثمة شذرات كثيرة فى هذا الفصل تحضر فيه السيرة الذاتية له، وحضور عناصر السيرة الذاتية يكسر من الإيهام السردى ليعطى للقارئ فرصة لالتقاط الأنفاس وعقد المقارنة بين ما هو خيال، وما هو واقع، وكأننا بالشاعر يقدم لنا نفسه، ويقول تأملوا قولى واستمتعوا بفنى، غير أن حضور السير الذاتية ينجم عنه، عنصر فنى يتعارض مع البناء السردى، وهو الاستطراد، فالراوى يستطرد من موقف إلى آخر مادامت الأحداث تدور حول عمود الشخصية الروائية ،وهذا ما حدث فى هذا الفصل الذى كثرت فيه عناصر السيرة الذاتية للمؤلف، إذ يعد بالمقارنة بالفصول الأخرى، أطولها حيث يستغرق الصفحات من ١٥١ إلى ٢١٦، أى ست وستين صفحة، على حين تستغرق الكلمة الأولى أربعين صفحة، والثانية ثماني وعشرين صفحة، والثالثة خمسا وثلاثين صفحة، والرابعة أربعين صفحة، والأخيرة اثنتين وأربعين صفحة.

وشذرات السيرة الذاتية تأخذ فى النص خطا تاريخيا متنامياً تبدأ من مرحلة الطلب وتنتهى عند مرحلة النضج لدى خورشيد بوصفه كاتبا روائيا وإذاعياً معروفاً ،فأول هذه الشذرات (كان فى إجازته السنوية يعود من المنصورة ومن عند عمه والأرض الحلوة إلى القاهرة وأمامه عام جديد وكلية الآداب وكتبه ودنياه "(٧٤)

وعن مرحلة النضج نقرأ " الإذاعة تصر أن أكتب لها هذا الكلام

الفارغ المليء بالجمل الطنانة والذى يحكى عن أمجاد الكنانة والناس لا تسمع وأنا لا أريد أن أسمع، بل أنا لا أريد أن أكتب، ولكن لا بد من الفلوس"(٧٥)

ويشير الكاتب إلى رحلة قام بها إلى بلاد أوربا فى الستينيات " كتاباً كنا ومن نكون ؟ أصحاب الكلام؟ نرحل عبر العالم لنرى العالم ونعود على مصر بالرؤية، تنسانا ولا ننساها، رفقا بنا أبناء مصر.. رفقاً " (٧٦)

ويبدو حضور شخصية خورشيد قويا بوصفه الكاتب الروائى فى الشذرة التالية :

- الشعر أقرأه وأحبه.. أما الكتابة، فأنا أكتب، ولكن رحمة الله أبعدتنى عن كتابة الشعر، وإلا كنت أصبت بالجنون من زمن "(٧٧)

ونكتفى بالشذرات السابقة الدالة على حضور فعل السيرة الذاتية فى السرد بوصفها ملمحا غنائيا، لنشير إلى أن خورشيد يوظف هذا الحضور توظيفا فنيا يخدم البناء السردى بالقدر الذى يؤكد فيه المقوم الشعرى فى الرواية، ونكتفى بمثال واحد هنا، يقدم لنا خورشيد الشذرة التالية من سيرته الذاتية عندما كتب مقالا واستحسنه رئيس التحرير فنشره ونسبه لنفسه " ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة واحدة، وتلك الخطوة كانت وهو فى الفصل الثالث من دراسته الثانوية، حين استخفه الموقف الوطنى فكتب مقالا ناريا وأرسله إلى إحدى الجرائد الحزبية، ونشر المقال كافتتاحية، ولكن كافتتاحية عليها اسم رئيس التحرير "(٧٨)

فهذه الشذرة التى تفسر لنا رد فعل الشخصية فيما بعد دخول

الدهشورى زعيم الطلبة السابق ورئيس تحرير جريدة الحزب البار، فهو نفسه الذى سرق مقاله .

" الدهشورى يا للأيام التى تدور بالدنيا كأنها لا تتحرك، وألف جرس دق فى رأسه، الدهشورى : وكأنما أعادته الكلمات إلى كل ما فات الدهشورى رئيس التحرير الذى سرق مقاله ووضع اسمه فى صدره "(٧٩)

إذن فحضور السيرة الذاتية يقوم بدور فى ترابط وتماسك البناء السردى ليحد من بنية الاستطراد التى أشرنا إليها سابقا .

٨- استقلالية الفصول :

يقسم خورشيد روايته إلى كلمات ست، واضعاً لكل كلمة عنوانا، يعد بمثابة عتبة تدخلنا إلى المحتوى، فالكلمة الأولى (الرجل والعود) بطلها شخصية العواد عبد الفتاح، والكلمة الثانية (الرجل والكاميرا) بطلها مخرج السينما العجوز، وهكذا فى سائر الكلمات تشير كل كلمة إلى شخصية ما ،ولما كانت هذه الشخصيات تعرض علينا من الداخل أى من خلال تيار الوعى ولا يجمعها سوى مكان محدود وزمان أيضا محدود هما البار وعدة ساعات من الليل، فإن هذه الفصول تغلب عليها مقومات الاستقلال والانفصال على مقومات الاتحاد والترابط .

قد نبحث عن عنصر يربط بين هذه الفصول يتمثل فى المكان أو بعض الجمل الحوارية القليلة بين بعض الشخوص، وقد نقول إن ترابط الرواية يتجلى فى حصر الشخصيات بين شخصيتى العواد الذى يغنى لهم والشاويش إبراهيم الذى يحرسهم ويحميهم من

أنفسهم، إلا أن مقومات الاستقلال بين الفصول تبدو أوضح وأكثر تحكما فى بناء الرواية الذى نعتقد أنه أحد مقومات شعريتها .

إن كل فصل أو كلمة من كلمات الرواية يصلح لأن يقرأ وحده بوصفه قصة قصيرة مكتملة البناء لها مقومات البناء القصصى، فالبنية المهيمنة فى الرواية هى بنية التجاور لا بنية الترابط السببى، مما يجعلها أقرب إلى البناء الشعرى منها إلى البناء السردى .

المحور الثانى : الزمن الميت وشعرية السيرة الروائية :

بينما يتركز حضور السيرة الذاتية أو شذرات من سيرة فاروق خورشيد فى الرواية السابقة (خمسة وسادسهم) فى الكلمة الخامسة (الرجل والقلم)- على اعتبارها أحد مقومات أو ملامح الغنائية فيها- فإن حضور السيرة الذاتية فى " الزمن الميت " يشكل العنصر المهيمن فيها، وهو ما لفت نظر كل من تناول هذه الرواية بالنقد أو التعليق، ففى الكلمة المطبوعة على الغلاف الأخير للرواية نقرأ " هذا العمل الروائى تلتقى فيه الذات بالموضوع فى تلاحم كامل.. فعلى الرغم من أن التجربة الفنية هنا تجربة شخصية إلا أنها فى نفس الوقت تجربة عامة وموضوعية "(٨٠) فالتجربة فى الرواية تجربة شخصية، أى أنها تمثل سيرة ذاتية للكاتب، وقد لاحظ شكرى عياد أن بطل الرواية هو فاروق خورشيد نفسه " قد يزيد ارتباكنا، ولا يخف، حين نلاحظ أن الحدود تكاد تنمحى بين الكاتب فاروق خورشيد، وبطل روايته، فهذا البطل كاتب أيضا، ومن الواضح أنه يعانى أزمة كالتى وصفها فى كتابيه " بين الأدب والصحافة " و" هموم كاتب العصر " (٨١)

وربط أمين العيوطى بين الرواية وكتابة السيرة الذاتية، لذلك اعتبرها امتداداً لتيار روائى ظهر مع نشأة الرواية فى الغرب والشرق، وهو تيار الرواية الذى يعتمد على السيرة الذاتية أو الترجمة الشخصية كما هو الحال عند دانييل ديفو وتشارلز دكنز ود.هـ لورنس وجيمس جويس فى الغرب وطه حسين وهيكل والعقاد والمازنى وتوفيق الحكيم فى الشرق، غير أنها لم تتجاوز هذا النوع " وربما لا تندرج رواية " الزمن الميت " لفاروق خورشيد تحت هذا النوع، لكنها شأنها شأن هذه الروايات تقوم على أساس تجربة ذاتية محددة "(٨٢)

أما المؤلف – خورشيد – فيؤكد على حضور ذاته فى الرواية فيقول " هذا العمل بالذات – يقصد الزمن الميت – وعدة أعمال أخرى استطاعت أن تعبر لا عن أزمة الكاتب وحده، وإنما أزمة المثقفين الذين عاشوا ضغوطا معينة فى مراحل سياسية معينة، وقبل هذه الرواية كانت هناك روايتى " خمسة وسادسهم " التى تكاد تنطبق على ظروف المثقفين فى الستينيات، أما هذه الرواية " الزمن الميت " فتنطبق على ظروف المثقفين بعد النكسة أو فى السبعينات "(٨٣)

وعلى الرغم من أن خورشيد يحاول فى الفقرة السابقة أن يوسع من مضمون الرواية لتعبر عن أزمة المثقفين بضمير الجمع، فإن ذلك لا ينفى أن الرواية تعبر عن أزمته هو بوصفه مثقفاً وكاتبا فى السبعينيات .

والذى يعنينا أن تلك الإشارات السابقة تؤكد حضور السيرة

الذاتية للكاتب فى الرواية حضوراً قوياً، وهذا ما دفعنا إلى اعتبار هذه الرواية شكلا روائيا مميزا، يمكن أن نسميه مع الباحث العراقى عبد الله إبراهيم سيرة روائية و " هى نوع من السرد الكثيف الذى يتقابل فيه الراوى والروائى ويندرجان معاً فى تداخل مستمر ولا نهائى، يكون الروائى مصدراً لتخيلات الراوى، الكيان الجسدى والنفسى والذهنى للروائى وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها وكل وجوهها دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلى عنها، وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هى سرد ذاتى مباشر حتى لو استعان الراوى بالصيغ الموضوعية، هنالك باستمرار، خرق لتجربة الذاتية، إذ يمارس الإغواء فعله دون مواربة فى نوع من الكشف الداخلى الجرىء النادر "(٨٤)

والتعريف السابق للسيرة الذاتية الروائية على طوله يؤكد مقومين أساسين لهذا الشكل الأدبى، الأول : الجمع بين خصائص السيرة الذاتية والرواية، والثانى : التأكيد على حضور الصيغة الغنائية (الشعرية) فى السرد التى تظهر فى التماهى بين الراوى والروائى .

على أن هذين المقومين معاً يؤكدان أيضا على انتماء هذه الرواية (الزمن الميت) إلى الرواية الشعرية، وقد أفضت بنا القراءة المتأنية لهذا العمل إلى اكتشاف مقومات أو ملامح شعرية مميزة لهذا العمل فضلا عن المقومات الغنائية الأخرى التى تتقاطع مع الرواية الشعرية عامة ومع مقومات الرواية السابقة " خمسة وسادسهم " خاصة، وقد حصرناها فى النقاط التالية :

١- اعتماد أسلوب السرد الذاتى عبر رؤية داخلية .

٢- كثافة السرد .

٣-حضور السيرة الذاتية .

٤- التوارى الخبرى (أو تفتيت الحدث)

٥- شعرية الجمل .

٦- توظيف تكنيكات تيار الوعى .

٧- جدلية التناص .

١) اعتماد أسلوب السرد الذاتى عبر رؤية داخلية :

يميز الشكلانى الروسى " توماتشفكسى " بين نمطين من السرد " سرد موضوعى" _Objectif وسرد ذاتى (" (Subjectif ففى نظام السرد الموضوعى يكون الكاتب مطلعا على كل شىء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما نظام السرد الذاتى فإننا نتبع الحكى من خلال عينى الراوى (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوى(أو المستمع نفسه) "(٨٥) ويرتبط السرد الذاتى بالرؤية الداخلية حيث تروى الأحداث من وجهة نظر شخصية شاهدة على الأحداث أو مشاركة فيها، ويطلق جيرار جنيت على الرؤية الداخلية البؤرة الداخلية وهى تنقسم عنده إلى :

" أ- بؤرة ثابتة، حيث يمر كل شىء فى الرواية عبر شخصية واحدة .

ب- بؤرة متغيرة، أى التى تمر عبر عدة شخصيات ومثالها قصة مدام بوفارى حيث تمر البؤرة أولاً عبر (شارل) ثم (إما) ثم (شارل) مرة أخرى .

ج- البؤرة المتعددة، كما فى القصص المبنية على رسائل حيث

تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات "(٨٦)

ويقوم السرد فى " الزمن الميت " من خلال بؤرة سرد داخلية ثابتة ،إذ إن الأحداث جميعاً تمر عبر شخصية واحدة، من بداية الأحداث إلى نهايتها، هذه الشخصية هى الراوى نفسه، بطل الرواية، ذلك المثقف أو الكاتب الذى يتهم بتهمة ما، لا نعرف نتيجة غلبة المنولوجات والتأملات النفسية طبيعة هذه التهمة، ثم يعرض للتفتيش الدقيق، ثم التحقيق، والأحداث لا تعرض أمامنا مباشرة، ولكنها تأتينا عبر وعى شخصية البطل، فنحن لا نحس إلا بمعاناة هذه الشخصية عبر مراحل التهمة والتفتيش والتحقيق، أما فى الصدى أو ختام الرواية والذى يستغرق الصفحات من (٣١٨ – ٣٥٧) فيكون عبر رحلة فى الجحيم أو الزمن الميت، بمثابة الصدى للأحداث السابقة .

والذى يعنينا هنا فى استخدام الكاتب لأسلوب السرد الذاتى عبر بؤرة سرد داخلية ثابتة، أن هذه التقنية السردية (السرد الذاتى والبؤرة الداخلية) تعد أبرز المقومات التى فرضت الأسلوب الغنائى على الرواية، إذ يغلب الخطاب الشعرى على البناء السردى مما كان له تأثيره المباشر فى انفراط عقدة الحبكة وشعرية الجملة وكثافة السرد وغيرها من المقومات التى نعرض لها بالتفصيل فى الفقرات التالية .

٢– كثافة السرد :

" لقد كشفت الدراسات السردية المتخصصة وجود ضربين من

السرد :سرد شفاف وسرد كثيف، فحينما يختفى السرد ويتوارى إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية، يظهر السرد الشفاف الذى يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقى بوجود الوسيط السردى، أما حين يشير الراوى إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً أو مبتكرا للحكاية، فإن المتلقى لا يندمج مع الأحداث ولا تتحقق واقعية الحكاية، إنما يتمزق الإيهام وتتكسر مقوماته، فالراوى يتدخل متحدثا عن نفسه وعن دوره مبديا ملاحظات حول كل شىء، وهنا يظهر السرد الكثيف "(٨٧)

والسرد الكثيف هو الضرب السائد عند خورشيد فى " الزمن الميت " وتتضح مظاهره فى توجيه الخطاب المباشر إلى القارئ أو المستمع ،ولعل ذلك يرجع إلى تأثير السير الشعبية التى انغمس المؤلف فى دراستها ولا يزال، فالراوى فى بداية كل قسم من أقسام الرواية الخمسة (البدء - الاتهام - التفتيش - التحقيق - الصدى) نجده يوجه خطاباً مباشراً للقارئ أو المستمع الموجه له الخطاب مثل قوله فى القسم الأول :" وحكايتنا الليلة يا رفاق حكاية تمت فى ضياع، أعنى أن ناسها ضياع وأحداثها ضياع.. أمازلتم تريدون معرفة الحكاية يا نسيجاً من ضياع "(٨٨)

وفى القسم الثانى نقرأ " اسمعوا حكايتى إذن.. أم أنتم لا تسمعونها يا من لا يسمعون سوى صوت الصمت "(٨٩) والخطاب هنا يأخذ صيغة الهجاء وهى صيغة غنائية لها عمقها التراثى تتطلب مستمعاً وشهودا معاً، كما نرى فى قصائد الهجاء فى الشعر العربى القديم، وهذا الخطاب الهجائى تزداد حدته كلما تقدمنا فى الرواية

ففى القسم الثالث (التفتيش) تعلو نبرة الهجاء حيث يقول الراوى " وحكايتى الليلة حكاية هذه الكراهيـة، أتسـمـعـون حكايتى يا من تعيشون داخل سور من الكراهية ... الكراهية زادكم، الكراهية رفيقة طريقكم، والكراهية شواهد قبوركم "(٩٠)

وإلى جانب حدة الهجاء فى هذا الخطاب المباشر نجد اتساع هذا الخطاب فى القسمين الأخيرين ؛ مما يعزز الصيغة الغنائية فى السرد حيث ينكسر الإيهام السردى ونشعر بحضور المؤلف /الراوى الذى يحول دون الاندماج فى الحدث الروائى، غير أن كسر الإيهام السردى يتحقق بصورة كبيرة فى القسم الأخير (الصدى)، إذ يتكرر خطاب الراوى المباشر إلى القارئ أو المستمع تسعاً وعشرين مرة،والخطاب يأتى من خلال عبارات قصيرة تتصدرها جملة " أقول لكم " أو قلت لكم" ،" لحظة يا أصدقاء" وغيرها من العبارات التى تشير إلى توجيه الخطاب إلى مستمع حاضر أمام الراوى مثال ذلك:

" قلت لكم يا أصدقاء إننى أجلس أمامى كأس من دم لا يتجلط أشرب منه ولا ينتهى وفخذ امرأة هى عشيقتى آكل منه ولا ينتهى "(٩١)

وعلى الرغم من تكرار مثل هذا الخطاب فى هذا القسم، فإن ذلك لم يؤثر على تدفق السرد، بل ساعد على سرعة تدفقه ،وقد لعبت هذه العبارات الخطابية دوراً كبيراً فى تماسك السرد وربط هذا القسم بأقسام الرواية السابقة، فكان فعلاً بمثابة الصدى لهذه الأقسام .

– ويأتى فى المرتبة الثانية بعد خطاب الراوى المباشر ابتداء أقسام الرواية بعبارات تقريرية تأخذ صيغة الأمثولة أو الكلام

الحكيم، وهى عبارات لا تنتمى إلى راو معين أو إلى المؤلف، إن هذه العبارات تشبه إلى حد كبير مطالع القصائد فى الشعر العربى القديم حيث تلعب دوراً فى تشكيل المغزى الكلى للقصيدة، وهى هنا تلعب الدور نفسه إلى جانب كونها مظهراً من مظاهر كثافة السرد يميل به نحو الأسلوب الغنائى : يبدأ القسم الأول (البدء) بالعبارة التالية :

" حيث يتحدد وجود الإنسان، حيث يبرز كيان الإنسان، حيث تولد الكلمة التى تخلق إنسانا وتميت إنسانا، تبدأ الحياة وتموت، وحين يموت الكون، لا يبقى إلا الضياع "(٩٢).

ويبدأ القسم الثانى (الاتهام) بالعبارة التالية :

" الصمت قائم وحده، وكل شىء زال ويزول، فالكل هالك ولا يبقى بعد هلاك الكل إلا الصمت، أنفاسنا حين تخرج من صدورنا تفقد دفأها..وتفقد كل ما عرفته من أسرار همسات قلوبنا، وكل ما سمعته من صرخات وعذابات نفوسنا الأسيانة، وتذوب فى دنيا من الصمت الثقيل الهامد الخامد "(٩٣)

وهكذا نجد مثل هذه المطالع فى الأقسام الثلاثة الأخيرة، ويكفى أن نستشهد بمثال واحد على ارتباط هذه المطالع بالمحتوى السردى، إذ يأتى به الراوى / المؤلف كمؤشر على مضمون محتوى القسم الذى تبدأ به، فالمؤلف يحاول أن يحدد لهذه المطالع وظيفة سردية، فالقسم الثالث على سبيل المثال تتصدره العبارة التالية :

" حين يموت الحب يموت كل شىء ولا تبقى إلا الكراهية.. ومن الكراهية العميقة المرة يتولد الحقد، والحقد حين يولد يموت حوله كل

نبت أخضر، كل نغم حلو، كل نسيم نظيف، فالحقد حين يلوث القلوب، يميتها فتتعفن، ومن عفن القلوب الميتة يتولد ألف إثم وإثم، فالنبض كراهية، ودفق الدماء كراهية، وزفير الأنفاس المضطربة فى الرئتين كراهية "(٩٤)

تدور العبارة حول معنى واحد يتكرر بلفظ هو الكراهية، وهى تأتى فى مقابل الحب الذى مات، إن هذه الكراهية هى التى دفعت بالسلطة إلى إرسال المفتش إلى البطل، وهى التى دفعت بالمرأة إلى خيانته، وهى التى دفعت بالسلطة إلى قتل ابن المقفع ورمى يونس فى البحر، واتهام إخناتون بأنه أنثى، والخلاصة أن الكراهية أو موت الحب هما سبب تعاسة بطلنا / الكاتب المثقف.

– وثالث المظاهر اللافتة فى كثافة السرد فى " الزمن الميت " كثرة المنولوجات السردية سواء أكانت طويلة أم قصيرة ،فهى فى الحالتين تعكر صفو سير الأحداث الذى نلمسه فى السرد الشفيف، والأمثلة هنا كثيرة، إذ لا يخلو قسم من أقسام الرواية من هذه المنولوجات، عدا القسم الأول أقصر الأقسام فى الرواية، إذ لا يتيح حجمه المحدود فرصة لذلك، على أن اللافت للنظر أيضا أن الكثير من هذه المنولوجات يأتى فى القسم الثالث (التفتيش) على حين يقل فى الأقسام الأخرى، وخير مثال لذلك المونولوج التالى :

– " يا ذئبة ارقصى على نعشى وارقصى، ارقصى واسكرى على نعشى يا ذئبة الفؤاد والمخلب، يا من تحب بنصفها الأسفل، يا من تعيش لنصفها الأسفل، ارقصى ونوحى حمامة مذبوحة على مذبح رغبتك التى لا ترتوى.. غداً ينحنى الدود احتراماً لأجسادنا وهو

يلتهمها داخل القبر، أما اليوم فجودى بفجرك، عيشى فى عبثك، عيشى فاليوم لك، خير وتعاسة ورجال حمقى ألهبت أرواحهم الخمر، فنسوا أنك لست ملكا لهم.. " (٩٥)

والمونولوج طويل نكتفى منه بالمقطع السابق، الذى يمكن أن تفهم منه موقف الراوى من المرأة التى خانته مع المفتش ورجليه، فما هى إلا ذئبة باعت نفسها فى لحظة سكر مع رجال حمقى، ومعنى هذا أن هذه المنولوجات تقوم بوظيفة مزدوجة، إذ هى فى الوقت الذى لا تتخلى فيه عن وظيفتها الشعرية، تخدم البنية السردية فهى تكشف لنا باطن الشخصية وتشى بموقفها من الشخصيات الأخرى وهذا بدوره يذكى الصراع الدرامى فى الرواية .

وهذا المظهر من مظاهر الكثافة يقابله تقنية سردية تدعم كثافة السرد وهى قطع المونولوج الغنائى، بعبارة تقديرية لا تنتمى إلى الراوى أو بعبارة خبرية تناصية تنتمى إلى نص آخر يقع خارج البناء السردى ومثال ذلك هذا المونولوج على لسان الرواة يتبعه مباشرة عبارة يضعها المؤلف بين قوسين على اعتبار أنها آتية من خارج النص .

" يا ثعبان لا تلتو؛ فرأسك فى فمى ألوكه وأمضغه وألتقمه حين أشاء، يا عوج لا ترفع يدك، يدك المقهورة أمام وجودى، فلا أنا جبل ولا أنا واد ولا أنا غابة، إنما أنا كلمة، ووجودك الفحل لا يعنى أى شىء عندى، فأنا أصوغه كلمات وألفه كلمات وأطويه كلمات.. ثم أرسله إلى الناس كلمات يسمعونها ويقرأنها ويرددونها، وأنا بعيد عنك، ولا يبهرنى صوتك العريض ولا ترجنى وقع أقدامك الغليظة، ولا

تخـيـفنى إيمـاءات يديك الكبـيـرتين ولا تقـهـرنى نظرات عـينيك الواسعتين.. فأنا منك بمنجاة.. أنا منك بمنجاه.. التقطك من الكلام، ممن سبقوا، لأصوغك حكايات لأقلام من سيأتون وتنتقل من سن قلم إلى سن قلم.. وتكبـر مع الأيام ومع قطرات الحـبـر المسكوبة ومع تعاسات أصحاب الكلام، يخفون تعاستهم وخوفهم وحبهم ووجودهم وراء ذراعيك، ساقيك، قدميك، أخمصيك، وراء ما تبقى من وجودك فوق أسنة الأقلام .

(فسبح يونس وهو فى بطن الحوت فسمعت الملائكة تسبيحه فقالوا ربنا إنا نسمع صوتا ضعيفاً معروفاً بأرض مجهولة، قال ذلك عبدى يونس عصانى فحبسته فى بطن الحوت فى البحر، فقالوا العبد الصالح الذى كان يصعد لك منه فى كل يوم وليلة عمل صالح، قال نعم) "(٩٦)

إن الكثافة السردية هنا لا تنبع من قطع سير الأحداث بواسطة المونولوج، ولكن تنبع بصورة أوضح من التقابل بين ضمير المخاطب فى المونولوج وضمير الغائب فى العبارة التناصية، تنبع من التضاد بين الإنشائى (المونولوج) والخبرى (التناص) .

٣- حضور السيرة الذاتية :

أشرنا من قبل إلى التفات النقاد إلى علاقة " الزمن الميت " بشخصية فاروق خورشيد، وسنبحث هنا، مظاهر حضور سيرة فاروق خورشيد فى الرواية بوصفها مقوماً من مقومات الرواية الشعرية، وكنا قد أطلقنا على هذه الرواية مصطلح " سيرة روائية " وقلنا إن عنصر السيرة هو العنصر المهيمن .

وتأتى هيمنة عنصر السيرة الذاتية من أن الرواية بكل أحداثها وشخوصها مبنية على حدث بسيط تعرض له فاروق خورشيد وهو باختصار اتهامه أثناء عمله فى الإذاعة بمعاداة السلطة، ثم تعرضه للنقل من الإذاعة إلى وزارة الشئون الاجتماعية حيث خرج منها إلى المعاش عام ١٩٨٣، ولأن التهمة باطلة ؛ فقد رفع دعوى على الحكومة وكسب القضية ولكن ذلك لم يتم إلا بعد سنوات طويلة حيث كان على وشك الإحالة إلى المعاش، من هذا الحادث بنى خورشيد رواية الزمن الميت على ثلاثة أقسام الأول الاتهام والثانى التفتيش والثالث التحقيق، ويسبق هذه الأقسام قسم قصير ويعد بمثابة المقدمة، وتختتم الرواية بقسم قصير نسبيا هو الصدى، أى أن الحدث الرئيس فى الرواية المأخوذ عن سيرة الكاتب الذاتية ينحصر فى الأقسام من الثانى إلى الرابع (الاتهام - التفتيش - التحقيق)، ولذلك سنجد أن شذرات من سيرة الكاتب لا تظهر إلا فى هذه الأقسام .

وخورشيد فى الواقع وظف هذه الشذرات توظيفا فنيا بحيث لا يلحظها إلا من عرف الكاتب شخصيا أو قرأ بعض أعماله، لكن الرواية فى النهاية تأخذ طابع السيرة الذاتية من حيث تركيزها على شخصية واحدة، هى شخصية الراوى الذى نعرف من الأحداث أنه كاتب وأنه يشبه إلى حد كبير فاروق خورشيد .

يحرص خورشيد على أن تكون الإشارة إلى سيرته الذاتية إشارة خفية إذ تأتى الإشارة إلى التهم التى اتهم بها على لسان صديق له :

" الصديق كانت عيناه حزينتين وهو ينظر بهما إلى ويقول :

– يا صديقى.. لا تبتئس.. أنت تحب الحياة وقد أعطيتها كل ما عندك، ولن تبخل عليك الحياة بمثل ما أعطيت.. إنها أزمة وتزول، يكفى أن تعرف أن أحداً لا يصدق كل هذا الهراء الذى تقوله الجرائد، ولكن ما يحير يا صديقى هو هذه الجرائد، كيف تكتب ما ليس صدقا.. هل هذا معقول.. ولكننا نعرفك، أنت تعرف أننا نعرفك، نعرف أن أى شيء يمكن أن يقال عنك إلا مسألة أعنى.. حكاية.. أقصد.. قضية الفلوس هذه ..لا..لا.. هذا كثير.. حتى لو كتبت الجرائد فى صفحاتها الأولى كما كتبت بالفعل فإن أحداً لا يمكن أن يصدق.. لا بد أن هناك خللا ما.. أحدهم لا شك يحقد عليك بشدة، ولا بد أن يكون أحدهم هذا له علاقة وطيدة بالجرائد "(٩٧)

فالإشارة إلى التهمة هنا تأتى من خلال حوار على لسان الصديق فهى جزء من البناء السردى، وينوع خورشيد فى توظيف هذه الشذرات، فالإشارة الثانية تأتى عبر تقنية سردية أخرى وهى مذكرات ابن الراوى

" كتب ابنى فى كراسة مذكراته :

ليس من الممكن أن نتحمل ونحن صغار هذا الحزن، أمى بائسة حزينة، عيناها تدمعان دائماً، وأبى لا ينام.. قالوا له أنت سرقت شيئاً.. وهو لا يدرى ما الذى سرق، طوال الليل يدخن، وعند الفجر يجلس فى الشرفة وحيداً .."(٩٨)

وتأتى الشذرة الثالثة عبر حوار بين الراوى وابنته ينتهى نهاية رمزية دون أن نعرف حقيقة هذه التهمة :

" جاءت ابنتى من المدرسة باكية وقالت :

– لن أذهب إلى المدرسة ..

– طيب.. ولكن لماذا ؟

– سألنى مدرس الدين أمام التلميذات يا بابا وقال : هل بابا لص ؟

– وماذا قلت يا بابا

– لا أعرف فقط بكيت يا بابا قل لى .

– الكل مات.. الكل باطل.. باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض الريح "(٩٩)

وتتكرر الشذرة السابقة عبر المونولوج الداخلى للراوى صفحة ٨٣، على حين تتكرر الشذرة الأولى فى صفحة ٨٤ .

وإذا كانت الشذرات مكثفة فى القسم الثانى (الاتهام) حيث تتكرر ست مرات فإنها تقل فى القسمين التاليين وتصير غامضة أيضا، أما القسم الأخير (الصدى) فإنه يخلو من هذه الشذرات، فثمة أربع شذرات فى القسم الثالث (التفتيش) وثلاث فى القسم الرابع، وتشترك الشذرات فى هذين القسمين فى شىء واحد هو عدم المباشرة، ولكن يفهم منها أنها تخص فاروق خورشيد الروائى، وسنكتفى بمثال واحد من كل قسم ففى القسم الثالث (التفتيش)

" وعاد الصوت المخنث يقول :

– فتشناك، وأنت غير مرتب، مرة يونس بن متى، ومرة عوج بن عنق، ومرة محمد فهمى، ومرة أحمد شوقى، ومرة ديستوفسكى، ومرة هنرى ميللر ومرة ألبير كامى.. شىء غير مرتب، عوج بن عنق،

والحوت، وكافكا والمازنى وأبو نواس، لم نفهم شيئاً كل هذا فيك، أين أنت..؟"(١٠٠)

فالشخصيات التى وردت فى العبارة السابقة على لسان صاحب الصوت المخنث (المفتش) هى مكونات شخصية خورشيد الثقافية، التى جعلته كاتبا، ففيه شيء من كل شخصية ذكرت هنا .

وفى القسم الرابع (التحقيق)، تأتى إشارة إلى شخصية فاروق خورشيد بوصفه كاتبا على لسان صديقه المحقق، بعد أن سقط مغشياً عليه فى مكتبه .

" أبداً، الأدباء والفنانون دائماً ضيقو الصدر، لا يحتملون مكاتبنا.. والآن انصرفوا "(١٠١)

إن هذه الشذرات وهى تتوزع على الأقسام الرئيسة فى الرواية تؤكد هيمنة عنصر السيرة الذاتية غير أن الكاتب استطاع أن يجعل البناء السردى يمتص هذه السيرة فلا تبدو كنتوءات خارجية فى جسد السرد ،أو استطرادات سردية تعمل على ترهل البناء السردى، وهو ما يفشل فى تحقيقه كثير من الكتاب الذين وظفوا السيرة الذاتية فى الرواية .

وتتحقق الشعرية عبر السيرة الذاتية من خلال صهر عنصر السيرة فنيا فى السرد مما يدفع المتلقى إلى شحذ الوعى والقيام بعمل مقارنة بين الواقعى والتخيلى فى الرواية .

٤ـ التوارى الخبرى (أو تفتيت الحدث) :

تطلق الناقدة فريال جبورى غزول على ظاهرة تفتت الحدث وصعوبة تلخيص الأحداث فى الرواية، مصطلح التوارى الخبرى

فتقول فى معرض تحليلها لروايات محمود المسعدى وإدوارد الخراط وإدريس الخورى " إن أول ما يسترعى انتباهنا فى هذه الروايات هو أنه على الرغم من وجود حكاية ما، أى تحول على محور الزمن، فإن هذه الحكاية زئبقية، هلامية، غامضة، يصعب الإمساك بها، وكلما حاولنا تلخيص الرواية وما يحدث فيها أفلتت من يدنا واستعصى الأمر علينا أو كاد، مع العلم أننا كقراء لا نشك فى وجود الجانب الخبرى من الرواية ولا ننكره "(١٠٢) وهو ما نجده بصورة أكثر وضوحاً فى رواية " الزمن الميت " حيث يتوارى الحدث الرئيس فى صورة شذرات متفرقة عبر الصفحات الأخيرة من كل قسم من أقسام الرواية على حين تكون الغلبة للمنولوجات الداخلية والخارجية للراوى / البطل هذا بالإضافة إلى استدعاء شخصيات وأحداث من ذاكرة الراوى تبدو فى الظاهر لا علاقة لها بالحدث الرئيس .

ففى القسم الأول (البدء) (٧ - ١٣) لا نعثر على حدث واضح، أو بداية لحدث يمكن أن يمتد سوى إشارة فى نهاية القسم إلى أن هناك امرأة مع الراوى .

أما فى القسم الثانى (الاتهام) (١٤-١٠٢) فيتوارى الحدث الرئيس تماماً ولا يظهر إلا فى نهاية القسم عندما يدخل المفتش ورجلاه على البطل / الراوى الشقة ليخبروه أن لديه أمراً بالتفتيش

"- لدينا أمر بالتفتيش.. تسمح

وأومأت برأسى وتنحيت فدخل هو والرجلان، أعنى دخلوا، وضحكت المرأة ضحكة رقيعة ملتوية صفيقة.. وعلى فمه ابتسامة صفراء لزجة.. وقلبى تعصره يد قاسية، وفى فمى طعم مرارة، وأذنى

توجعنى وهمست فى تخاذل أليم مر

– تفضل.. "(١٠٣)

– ففى التسعين صفحة التى يستغرقها القسم الثانى نجد أن الحدث الخارجى (الرئيس) فى الرواية يأخذ الصفحات الأربع الأخيرة من "(٩٩ – ١٠٢) حيث تنبه المرأة الراوى / البطل إلى أن هناك طرقا على الباب وعند ذلك يدخل المفتش ورجلاه كما أشرنا آنفا، على حين تخصص بقية الصفحات إلى منولوجات الراوى وتداعيات ذاكرته التى تتمثل فى شذرات من سيرته الذاتية وموقفه من الأحداث السياسية وغيرها، إنها باختصار شتات من الأحداث والحوارات والنثر الشعرى مصدرها ذات الراوى، فخيط السرد يبدأ من الداخل وينتهى إلى الخارج وربما كان هذا أحد عوامل تماسك البناء السردى فى الرواية .

وفى القسم الثالث (التفتيش) يبرز الحدث الرئيس فى بدايته حيث المرأة فى الحمام أثناء وجود المفتشين، تطلب المنشفة من الراوى / البطل، فيعطيها لها، تبدأ بعد ذلك منولوجات الراوى وتداعياته الذهنية التى تستمر طوال هذا القسم وإن ظهر الحدث الرئيس بين الحين والآخر، ولكنه يظهر كأنه جزء من المونولوج الداخلى .

" وأوجعتنى عينى فأغلقتها ثم فتحتها، وانثال منها ماء حول جفنى وعلى وجنتى .

وهمس صوت مخنث خبيث

–ثم ماذا

وانقسمت عيناى وأنا أنظر وسط (اللمبة) الكهربائية المنيرة وسط

الرفيع صاحب

الحجرة فى عينى الرفيع صاح القميص الملون والبنطلون المحذق والسلسلة المتحركة لا تريم وعاد الصوت المخنث يهمس :

– ثم ماذا ؟ قل لنا.. ثم ماذا.. ثم ماذا ؟ "(١٠٤)

فالراوى وهو يصف المفتش فى الفقرة السابقة، يصفه وهو لا يكاد يفيق من ذهوله وانسحابه إلى داخل ذاته، وقد نجد إشارات بين الحين والآخر لأحداث خارجية كصوت الترام والمرأة تسب زوجها فى الشقة السفلى ،ولكن ذلك لا يخدم الحدث الرئيس بقدر ما يقيم توازنا بين الأحداث الداخلية والأحداث الخارجية ومحاولة إيقاف التدفق الغنائى للسرد، وتستمر الهيمنة للأحداث الداخلية طوال هذا القسم إلى أن تعود إلى الحدث الرئيس فى نهايته عندما يخبرنا الراوى بموعد التحقيق معه فى الغد

" وانهار جسدى فسقطت فوق الأرض اللزجة، تحوطنى رائحة العفن وألم الصمت، وأمامى كانت ورقة صغيرة ملتصقة بمسمار ببقايا المكتب.. وكانت تقول :

– غداً موعدك مع المحقق.. ينتظرك فى العاشرة صباحاً فى مكتبه.. ودارت الكلمات ثم دارت.. ثم لم أعد أراها ."(١٠٥)

فالحدث الرئيس يظهر فى بداية القسم ونهايته بصورة واضحة، على حين يعتمد الباقى منه على تداعيات الراوى الذهنية التى يتخللها فى بعض الأحيان الإشارة إلى الحدث الرئيس والواقع الخارجى .

وفى القسم الرابع (التحقيق) يقيم خورشيد توازنا بين الأحداث الداخلية والخارجية، إذ يبرز الحدث الرئيس ويتنامى بصورة

واضحة، فنتابع الراوى / البطل فى رحلته من بيته إلى المحققين الأول والثانى والثالث لتنتهى الأحداث الرئيسة ويتم البناء السردى تقريبا، ونقول تقريبا لأن القسم الأخير يمكن أن نعده خارج الأحداث أو تعليقاً عليها .

فالنقطة التى تنتهى عندها الأحداث ونشعر فيها بخلاص البطل تأتى عندما يخبره المحقق الأخير، أن ما يحدث معه مجرد لعبة، وأن عليه ألا يستجيب إلى أى استدعاء جديد للتحقيق .

"-انصرف

- والتحقيق ؟

- لا تستجيب لأى استدعاء جديد

- يعنى

- أبداً هى لعبة لا تقع فيها

- كيف تقول هذا .. ؟

- اذكر دمنهور

- وعدك ؟

- مكفول .."(١٠٦)

وإذا كان خورشيد قد أقام توازنا بين الداخلى (الشعرى) والخارجى من الأحداث (السردى) فإن هذا التوازن يختل فى القسم الأخير (الصدى) حيث يأخذنا الراوى /البطل فى رحلة خيالية داخل عالم الموتى من خلال الخطاب المباشر إلى القارئ عن شخصيات تبدو أقرب إلى الرموز، فهناك شخصية الكاتب وهو الراوى نفسه، وهناك شخصية الحاكم الزعيم وهناك شخصية رجل الدين ويمثله

نصر الدين خوجا أو جحا، وهناك شخصية المرأة وهى ترمز إلى الدنيا أو الخيانة أو السلطة نفسها التى يتقرب إليها الجميع ويقاتلون من أجلها .

إن خورشيد يعالج ظاهرة التوارى الخبرى أو تفتت الأحداث بتقسيم الرواية إلى أقسام واضعاً عنوانا دالاً لكل قسم، حيث يفضى كل قسم إلى الآخر ويرتبط به ولو فى العنوان على الأقل، ففى (البدء) لا شىء غير المرأة والرجل فى غرفة واحدة وفى (الاتهام) نجد أن المرأة أحد أسباب الاتهام فهى الواشية، وفى(التفتيش) يفتش الراوى ليحال إلى التحقيق الذى ينتهى بنفى التهمة، أما (الصدى) فيكون انعكاساً لكل ما سبق، إذ إن المشكلة كلها تتلخص فى علاقة المثقف بالسلطة السياسية والدينية فحيث تتعاون السلطتان الدينية والسياسة يهان المثقف، أما المرأة فتمثل الوقود الذى يشعل هذا الصراع بين جميع الأطراف .

٥ ـ شعرية الجمل :

تندلع فى لغة الراوى رهافة خاصة تتولد من جملة من الوسائل التى تكفل للنثر نشاطا جماليا تبدو فيه الجملة السردية أقرب إلى الشعر الغنائى حيث التصوير المجازى والثراء الصوتى والإيقاع والألفاظ الموحية .

ويعد المجاز أبرز الوسائل التى يعتمد عليها الكاتب فى لغته، سواء فى وصفه الخارجى للأحداث والشخوص أم فى منولوجاته الذاتية أو تداعياته الذهنية، ففى بداية الرواية يصور لنا الراوى الحياة وقت الصبح، ويصف نفسه، فيقول :

" الصبح ألتهب بأنفاس شمس ضاحية فأكل كتفى وألهب أذنى اليمنى، وأنا ساكن إلى جوار النافذة لا أتحرك ولا أريم.. دودة تتحرك وتقف وتتثاءب وتتكلم فى بحر من عدم "(١٠٧)

فالصبح التهب، والشمس ذات أنفاس، والصبح يأكل كتفه، أما الراوى فدودة تتحرك أو تقف فى بحر من العدم ،فالصور المجازية تتوالى فى العبارة لتنقلنا إلى فضاء المعنى المجازى الواسع، تاركة أثرها الواضح الذى لا يمحى من الذهن، إذ تتجمع خيوط الدلالة فى كلمتين شدة الحرارة، والسأم وقد اكتفينا بالمثال السابق .

ونقرأ مثل هذا التصوير المجازى أيضا فى تداعيات الراوى الذهنية، فعند صعوده فوق السلم إلى المحقق الأخير تستدعى ذاكرته المشهد التالى :

" وعند حافة السلم جلس الفتى، عريضا وسيما، فى عينيه حزن غريب، وفى وجهه النبيل هزيمة وعند عينيه المحمومتين دموع، ويده تطبق على يد الفتاة كانت حلوة، حلوة ،فى عينيها نقاء قطرات الندى عند صباح مشرق، وفى عينيها نظرة مشوقة للحبيب العاجز المحطم الجالس كالكومة وسط ردائه اللامع عند قدمى السلمة وسط البسطة الممتدة، وفى ذمة شفتيها الحمراوتين الحلوتين وعد ببكاء ووعد بحزن دفين دائم، ووعد بحب مقيم مجهض ..."(١٠٨)

ويكمن الثراء الصوتى المشكل لشعرية الجملة فى الرواية فى تكرار الحرف واللفظ فيتولد عنه جرس يسهم فى بروز إيقاع خاص للنثر " فالإيقاع الذى هو عكس الوزن ليس حكراً على الشعر، إنه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر، بخلاف الوزن الذى

يلزم الشعر وحده "(١٠٩)

وكثيراً ما نجد عند خورشيد عناية خاصة بالطاقة الصوتية للكلمة حيث تتكرر فى العبارة مكونة إيقاعا خاصاً للعبارة " وأليفتى فى السفينة، والسفينة تبحر وسط الطوفان، وأنا غطانى الطوفان حتى صدرى أتعثر فى قمم الجبال الشم، فى أعالى الأشجار العالية، فى أفواه وحوش البحر الهائمة تبحث عن أمان،.. وأسير وأسير، وأليفتى فى السفينة، صوت ضحكاتها مع هدير البحر وصخب الموج وتذبذبات الرعد الصاخب، آه يا أليفتى شىء فيك ملكى ضاع، أكلته السفينة والأمان، ولقمة العيش المتاحة، ومتعة اللحظة الموجودة الدائمة وأنا أجرى وراء السفينة.. ألهث وراء السفينة.. ولا أنا ألحق بها ولا هى تغوص مع ما غاص وسط الطوفان من حب وذكريات ووجود ..وهى ترقص لأليفها الجديد "(١١٠)

ففى الفقرة السابقة يتكرر لفظ أليفتى أربع مرات ويتكرر لفظ السفينة ست مرات والطوفان أربع مرات والكلمات الثلاث يتمركز فيها حرف الفاء، فالكاتب يستغل الطاقة الصوتية للفاء وكذلك الدلالية، عبر الألفاظ الأربع عشرة حيث يشيع فى الفقرة جواً من الخوف والرعب .

كما يسعى خورشيد إلى الثراء الصوتى المولد للإيقاع عبر تكرار الجمل أيضا، ويمكن ملاحظة ذلك فى الفقرة السابقة، حيث تتكرر جملة (وأليفتى فى السفينة)، ولكثرة هذه الظاهرة عند الكاتب نقدم مثالاً آخر، حيث يبدأ الكاتب الفقرة بجملة تتكرر فى الفقرات التالية وهى :" وتتسع الفوهة السوداء، وتتسع " فهذه الجملة تتكرر خمس

مرات فى الصفحات ١٥٩، ١٦٠ - ١٦١، ويطلق صلاح فضل على هذا النوع من التكرار " تقفية البدايات "(١١١)

كما أن التكرار قد يأتى من خلال تكرار جملة فى الفقرة الواحدة وهذا كثير أيضا " يا عدو الله اذهب فأنا لم أومر بك.. من كل مكان اذهب، من كل مكان ابتعد، ثلاثة آلاف عام.. وأنا لم أومر بك، وأنت ابتعد واذهب، ثلاثة آلاف وحيداً، بلا أحد، فالكل لم يؤمر به، والكل يراك عدواً دون أن يعرف سوى أنه لم يؤمر بك.. اذهب يا عوج، يا عدو الله، فأنا لم أومر بك "(١١٢) ففى الفقرة السابقة تتكرر جملة (أنا لم أومر بك) خمس مرات .

ويذهب الكاتب غالبا إلى تصعيد الأداء اللغوى عن طريق لعبة التداعى اللفظى فالجملة يتولد عنها جملة أخرى على الرغم من وجود لفظ مشترك بينهما، كما نرى فى المثال التالى حيث يأتى لفظ " الكلمة " قاسما مشتركاً فى معظم الجمل :

" ويونس كانت حبيبته الكلمة، ولذا لم يخن إنسان ولم تخنه الكلمة، بل بقيت ما بقى النقاء، ما بقى التبتل الصافى لمعنى الكلمة "(١١٣)

٦ ـ توظيف تكنيكات تيار الوعى :

يتكئ خورشيد فى " الزمن الميت " على وعى شخصية واحدة، كما ألمحنا سابقاً هى شخصية البطل /الراوى، فيمضى فى تتبع تداعياتها مقدما العالم الروائى من منظورها فحسب، وهو فى ذلك يستعين بتكنيكات تيار الوعى، والاستعانة بتكنيكات تيار الوعى يعد من أبرز مقومات الرواية الشعرية " لأن الخاصية المميزة للرواية

الغنائية تتمثل فى سيطرة الحركة الداخلية عليها فى مقابل ضعف الحركة الخارجية، وقلة الأحداث الماثلة فيها أو تشتتها، ذلك أنها ترتكز على الاستبطان ومطاردة اللحظات الفائقة المتقطعة فى وعى شخصياتها، واستحضارها بطريقة بالغة الحسية والتجسيد "(١١٤)

وكما فصلنا سابقا عند حديثنا عن ظاهرة التوازى الخبرى، فإن السيطرة للحركة الداخلية تعمل على تراجع الحدث الخارجى وتشتته أمام منولوجات الراوى وتداعياته الذهنية، ونتوقف هنا عند أبرز تكنيكات تيار الوعى المؤثرة فى شعرية " الزمن الميت " وهى المونولوج الداخلى وتكرار الموتيفات والتداعى الحر .

أ - المونولوج الداخلى :

يلجأ خورشيد إلى استخدام المونولوج الداخلى المباشر فى مقابل الحدث الخارجى ليقيم نوعاً من التوازن بين الداخلى والخارجى، فعندما يصف الراوى حركة غلق الشباك فى الشقة التى تقع فى الطابق الأسفل، يستغرق فى الصمت، ويسمع صليل أجراس الترام، من بعيد،ثم يسيل وعيه بالمونولوج التالى :" عجوز.. هذا الترام.. عربة واحدة.. لونه أبيض باهت، يسير مترنحا كأنما أمضه الزمن ..محكم النوافذ والأبواب كأنما يخشى أن يضيع ما بداخله ،كأنه يترنح ممسكا أحشاءه بيديه مخافة أن تنزلق على أسفلت الشارع القذر، يترنح ويتلوى ويئن طعنه مجهول ثم مضى، وتركه يتناقل الخطو نحو النهاية وقد أسكرته يقظة الموت فاندفع بما بقى فيه من طاقة وحياة، ستتدفق منه بعد حين فيسكن فى بحر الصمت الطينى اللزج "(١١٥)

والمونولوج الداخلى السابق لا يصف الترام من خلال وعى الشخصية بقدر ما يعكس وصف الشخصية الروائية ذاتها .

أما المونولوج الداخلى المباشر بوصفه حواراً داخلياً فيأتى كرد فعل للحوار الخارجى بين الشخوص فعندما تسأل المرأة الراوى :

" لماذا تقف صامتا هكذا .. قل شيئا أو تعال "(١١٦)

ويكون رد العل المباشر منه هو المونولوج التالى "

" ماذا لو أن كل شىء توقف، ماذا لو أن هذا النبض السريع الملعون أبطأ، ثم صمت فى عينيها شىء غريب لا هو الرغبة ولا هو النداء، شىء فاتر بارد كهذا العرق يملأ كفى وعنقى ويحيط ظهرى كله"(١١٧)

وتكاد تكون هذه الطريقة فى استخدام المونولوج الداخلى المباشر هى الطريقة المعتمدة بشكل رئيس عند الكاتب، فضلا عن غلبة المونولوج الداخلى المباشر على المونولوج الداخلى غير المباشر مما يؤكد هيمنة الصيغة الغنائية على السرد .

ب – تكرار الموتيفات :

ويأتى بعد المونولوج بنوعيه المباشر وغير المباشر استخدام "اللازمة " أو الموتيف، حيث يتكرر الموتيف عدة مرات، وقد اعتمد خورشيد لكل قسم من أقسام الرواية موتيفا معينا أو لازمة ما تتكرر خلاله، ففى القسم الأول – على قصره – لازمة " صليل أجراس الترام " التى ستتكرر بعد ذلك فى القسم الثالث (التفتيش) وسنلاحظ أن صوت صليل أجراس الترام مرتبط بصياح المرأة التى تسكن فى الطابق الأسفل .

" ووسط الصمت الذى افترش الحجرة ارتفع صوت حاد لترام يقف فجأة، ثم صياح هزيل ما لبث أن أكله الحر ومات.. وجاء صوت المرأة من الشقة السفلى وهى تصرخ فى زوجها :

– قلت بيرة.. بيرة.. وبيرة مثلجة أيضا.. هل يشرب أحد فى مثل هذا الحر أى شىء سوى البيرة "(١١٨) وقد تكررت هذه اللازمة ثماني مرات فى هذا القسم (*) فصليل الترام هنا يعادل خيانة المرأة وعصرها معا .

أما فى القسم الثانى (الاتهام) فتتكرر بكثرة صورة الأرنب المطارد المشرد، ولا يخفى وجه التشابه بين الأرنب المطارد والبطل المتهم (الراوى) الذى سيتعرض فى القسمين الثالث والرابع إلى التفتيش والتحقيق ،وهذا الموتيف لا يأتى إلا فى صورة مونولوج داخلى مباشر للراوى :

" ... أرنب لا بد من تشريدك فى الجبال يا أرنب ثم لا بد من إخراجك من جحرك وسلخك يا أرنب.. اجر يا أرنب اجر، واقفز فوق الصخور الصغيرة ولا تدع الشجيرات تحول دون هروبك.. اجر يا أرنب اجر، ثم اجر فالصائد وراءك، وكلب الصيد وراءك، وسلاح الصياد فى يده وطمع أعمى يملأ عينيه الكبيرتين المجوفتين فى فرائك وفى لحمك.. اجر يا أرنب.. اجر، ارنب لا بد من تشريدك فى الجبال يا أرنب "(١١٩)

وقد تكرر هذا الموتيف سبع مرات خلال هذا القسم ،وفى كل مرة يأتى فى صورة مختلفة قليلة عما قبله ولكن ما يلفت النظر أن الموتيف فى المرة السابقة تأخذ فيه الأفعال صيغة الزمن الماضى

المؤكد لحدوث فعل التشريد للأرنب :

" أرنب تم تشريدك وذبحك وسلخك وأكلك وهضمك يا أرنب فى كل فم قطعة من لحمك يا أرنب، لم يبق منك شىء حتى الجلد، حتى العظام، ضعت يا أرنب فى كل بطن ،وفى كل معدة وبين تلافيف كل أمعاء "(١٢٠)

فالموتيف بهذه الصورة التى أتى عليها يقوم بدور استشرافى فى السرد، حيث إن تشريد الأرنب وذبحه وسلخه مقدمة منطقية لوصول المفتش ورجليه إلى شقة الراوى لتكريس التهمة والشروع فى التفتيش مباشرة، ثم التحقيق بعد ذلك فى القسم الرابع .

ونعود إلى القسم الثالث مرة ثانية حيث نجد موتيفاً آخر يتكرر فيه مرتبطا بتواجد المرأة فى شقة الراوى، وهو موتيف " الصرصار " حيث يتكرر سبع عشرة مرة، إذ يبدأ ظهور الصرصار بجوار حافة النافذة يحرك شواربه مع حكى المرأة ومع استمرار حكيها يتحرك الصرصار خطوات، فيقترب من شعر المرأة مرة ومن طعامها مرة أخرى ثالثة ومن كأسها فى المرة الرابعة، إلى أن نصل إلى المرة السابعة عشرة نجد " الصرصار تهتز شواربه وقد استقر فوق الأرض عند قدميها وحوله بركة من بقايا الخمر التى كانت فى كأسها وزجاج الكأس المكسور متناثر حوله يلمع بقطرات الخمر فيه وأشعة الشمس تنعكس عليه "(١٢١) ففى الوقت الذى ينسحق فيه الصرصار تكون المرأة قد سحقت المفتش ورجليه وكل من ذكرته فى حكايتها، فالصرصار هنا يرمز إلى المفتش الذى فشل فى تفتيش الراوى، وعلى العكس من ذلك استطاع الراوى أو الكاتب أن يفتش

الجميع بما فيهم المرأة نفسها، وقد لفتت المرأة نظر المفتش ورجليه إلى ذلك، عندما قالت لهم " - أتعرفون.. أنا أحس أنه هو الذى يفتشنا "(١٢٢) وعندما يستفسر المفتش محاولاً الفهم، توضح له الأمر قائلة:

" - ألا تدرى أنه يكتب، إن له قلما.. إنه يسود الصفحات البيضاء بخطوطه السوداء الملتوية العرجاء، فيصمنا جميعاً، ألا تدرى أنه يحيل الحبر الأسود صوراً وكلمات، ونغما، وبصقات "(١٢٣)

وفى القسم الرابع يظهر موتيف (صليل الترام) أيضا، ولكنه هذه المرة غير مرتبط بالمرأة، إذ يتكرر صليل الترام وحركته ثمانى مرات، وهنا يأخذ الموتيف بعداً آخر حيث يرتبط بحركة الراوى وخروجه لمقابلة المحقق وصخب الحياة فى القاهرة :

" الترام يصهل فى انتظام وهو يسير تتقدمه قطعة حديدية طويلة ضخمة كأنها تصد عنه اليوم والنهار والكلام والناس، والمحطة تكتظ بكل الملابس، وكل الأردية، الكاكى وثياب البوليس البيضاء، وألوان أردية النساء يختلط فيها الأخضر والأحمر بالأسود بألوان الشعور المزيفة، انصبت عليها ألوان غريبة فغدت شهباء أو صفراء أو بنية، وبعضها لونها أحمر أو أسود.. والترام يقف ليمتلئ ثم يسير من جديد "(١٢٤)

فالترام هنا بحركته وانتقاله يرمز إلى الراوى نفسه الذى يسير فى همة ونشاط للقاء المحققين .

وإذا كان الموتيف فى الأقسام السابقة يأخذ شكل الصورة أو

الرمز فإنه فى القسم الأخير (الصدى) يأخذ شكل القول أو اللازمة الأسلوبية التى تتجلى فى توجيه الخطاب المباشر إلى القارئ عبر جملة " قلت لكم يا أصدقاء " إذ تتكرر هذه الجملة – مع تغيير بسيط فى بعض الأحيان – تسعاً وعشرين مرة، فتأخذ صيغا مثل " كنت أقول لكم يا أصدقاء " و " أما قلت لكم " و"وأقول إن " وغيرها من الصيغ المتشابهة.

وتبرز الوظيفة الشعرية لهذا الموتيف فى التضخيم من (أنا) الراوى وكسر الإيهام السردى، حيث تتماهى ذات الراوى فى ذات الكاتب، فضلا عن وظيفته السردية المتمثلة فى تماسك البناء السردى عن طريق تذكير القارئ / المتلقى بالأحداث السابقة وإعطائه فرصة لإقامة علاقة بين هذا القسم والأقسام السابقة .

ج – التداعى الحر :

يتداخل التداعى الحر مع المونولوج الداخلى بنوعيه فى " الزمن الميت " ويشكلان معاً الدور الأكبر فى بناء الرواية، ولا نبالغ عندما نقول إن التداعى الحر يمثل الوظيفة السردية الأولى عند خورشيد فى رواية " الزمن الميت "، لأن أغلب الأحداث تفيض عبر ذهن الراوى، حيث يحشد المؤلف خليطا متنوعاً من الأحداث والذكريات والمنولوجات، تتجاوز بكثير حجم الحدث الخارجى، ففى القسم الثانى (الإيهام) يأخذنا الراوى فى رحلة طويلة عبر الغواصة مشيراً بين حين وآخر إلى التهمة التى ألصقت به من خلال إشارة الصديق ومذكرات ابنه، واستدعاء صوت إيزيس وتراتيلها، والإشارة إلى الختان وصوت الزعيم وسط الميدان، وبائع الخبز وغيرهما من

الشخصيات، فكل هذا الخليط من الأحداث والشخوص يأتى عن طريق التداعى الحر .

وفى القسم الثالث يفيض الذهن بقصة عوج بن عنق ويونس بن متى وما دار بينهما من حوار فيأخذنا الراوى فى رحلة طويلة عبر بطن الحوت يتولد عنها رحلة فى شوارع القاهرة، مع الشاعر محمد فهمى والأديب وحيد (النقاش) الذى مات فى باريس، أما القسم الرابع، فعلى الرغم من غلبة الأحداث الخارجية عليه، فإن الراوى لا يتخلى عن استخدام أسلوب التداعى الحر فيفيض الزمن بذكريات ومغامرات نسائية وجلسات شراب يؤججها تهافت الفتاة سكرتيرة المحقق الأخير صديق الراوى كما يفيض الذهن بأبيات من الشعر العربى وعبارات من الكتاب المقدس، وهو ما سنعالجه فى الفقرات التالية

٧ – جدلية التناص :

يلعب التناص فى رواية " الزمن الميت " دوراً كبيراً يتجاوز كثيراً ما قام به خورشيد فى روايته السابقة " خمسة وسادسهم " إذ يلفت النظر كثرة الاقتباسات وتنوعها التى تمتد عبر صفحات الرواية من البدء إلى الختام، فهناك نصوص من العهدين القديم والجديد والقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف والأساطير الفرعونية، وألف ليلة وليلة، والشعر العربى القديم والحديث واستدعاء لشخوص أدبية عربية وأجنبية كالمازنى وأحمد شوقى وكافكا وهنرى ميللر وكامى وغيرهم .

وإذا كان " التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوى "(١٢٥) فإن

خورشيد يستغل هذه الخاصية استغلالاً خاصاً حيث يدعم بها الصيغة الغنائية فى السرد ،وذلك عن طريق اعتماد إستراتيجية خاصة تتمثل فى :

١- أن العبارات المتناصة تأتى غالباً عبر المونولوج الداخلى أو التداعى الحر (تكنيكات تيار الوعى) .

٢- أن العبارات المتناصة تنتمى فى مجملها إلى التراث الغنائى أو على الأقل ذى الصيغة الغنائية كالشعر والأساطير والنصوص المقدسة .

فمكمن الغنائية يتجلى فى هذه الإستراتيجية، لكن خورشيد لا يسير فى خطته إلى النهاية، إذ يوقف هذا الانثيال الغنائى وذلك عندما يوظف التناص توظيفاً أكاديمياً يعرض للأساطير " بطريقة تكاد تكون أكاديمية "(١٢٦) كما رأى الدكتور شكرى عياد، وهو يلاحظ استخدام خورشيد لأسطورة عوج بن عنق حيث يحرص المؤلف على شرح وتفسير الأسطورة لنا .

ولا يتوقف خورشيد عند تقاطع نص الرواية مع النصوص القديمة والحديثة ،إذ يقيم خورشيد علاقة تناصية على مستوى الشكل الروائى فيستفيد من السيرة الشعبية ـ التى غرق فيها حتى أذنيه ـ استفادة كبيرة فى التشكيل الفنى للرواية، فثمة تشابه بين بناء الرواية وبناء السيرة، فكل قسم من أقسام الرواية الخمسة يبدأ بخطاب مباشر لجمهور المستمعين " وإن كان الاستهلال الذى يلتزمه المغنى الشعبى بالصلاة على النبى وذكر شىء من صفاته قبل أن يشرع فى النص قد استعيض عنه بتأملات متعالية تناسب حالة ذلك

الكاتب (١٢٧) بطل الرواية .

والى جانب سمة الابتداء هذه يستعير الكاتب من السيرة الشعبية سمتين أخريين هما التكرار والارتجال، فيكثر فى الرواية التكرار على مستوى الجمل والعبارات والألفاظ وقد لاحظنا ذلك عند حديثنا عن شعرية الجملة، كما أن تقسيم الرواية إلى أقسام خمسة مع السيرة الشعبية فى تركيز الأحداث حول شخصية واحدة هى البطل السيرى، فالبطل فى " الزمن الميت " لا يختلف كثيراً عن أبطال السير الشعبية العربية كعنتره وسيف بن ذى يزن وعلى الزيبق .

وإذا كان التناص مع السيرة الشعبية يعد وحده ملمحاً غنائياً بارزاً للرواية فإن خورشيد فى حشده لعدد كبير من العبارات التناصية من التوراة أو الإنجيل والشعر العربى القديم يضخم هذا الملمح الغنائى، والعبارات المتناصة لا تأتى فى الرواية لمجرد الحشو ولكنها إلى جانب وظيفتها الغنائية تتفاعل مع البناء السردى، فلا تبدو كنتوء زائد يمكن حذفه وهذا ما دعا شكرى عياد إلى وصف استخدام خورشيد للتناص بالأكاديمية، ولنقدم مثالاً لذلك، عندما تأتى ابنة الراوى تسأله أن يجيبها على سؤال مدرس الدين لها، هل بابا لص ؟ لا يجد إجابة لديه سوى عبارة الملك سليمان بن داود الواردة فى سفر الجامعة " الكل باطل وقبض الريح "(١٢٨) ولكن هذه العبارة يتولد عنها استدعاء آخر من الإنجيل وثالث من القرآن والاستدعاءات الثلاثة تمتزج ببعضها البعض لتعبر عن شخصية الراوى بوصفه متهما لا يختلف عن غيره من البشر، ويحسن أن نأتى بعبارات خورشيد كاملة ليتضح لنا كيف استفاد من التناص .

" – سألني مدرس الدين أمام التلميذات يا بابا، وقال هل بابا لص ..؟

– وماذا قلت يا بابا

– لا أعرف فقط بكيت يا بابا.. قلي لي

– الكل مات.. الكل باطل.. باطل الأباطيل، الكل باطل وقبض الريح

الريح عصف بالأشجار، ونزع وريقاتها ولطم بها وجه الدنيا ولطم وجهي، قفاي، قلبي، مات من زمن، مات وتوقف، ما أتعس أن تلطم دون أن تقوى على الرد، رد اللطمة مثلها.. أبداً، تعيس من يقبل أن يكون خده مداساً لكل الأكف الزانية.. وجاء الصوت المكتوم .

– النسافة تطلق علينا النار

– استعدوا بالمدفع الأمامي.. أطلقوا النار

ودوت الطلقات، واهتزت الغواصة بعنف ثم انحرفت

– طوربيد على يمين الغواصة .

– كل فرد في مكانه.. ونقصوا السرعة.. المدفع الأمامي.. اضرب ودوت الطلقات من جديد.. واهتزت الغواصة بعنف

– حاذروا الغواصة تهتز

– أنقذنا بأعجوبة، مر الطوربيد إلى جوار الجانب الأيمن تماماً

واستقرت طوبة فوق أذني فدارت رأسي، وسال الدم من جمجمتي، ثم انثال الطوب، كان يأتي من كل مكان في المدينة، كل صبي، كل رجل، كل امرأة، كل عجوز.. طوبة في حجم الكرة الصغيرة، وأخرى في حجم الحصى.. وثالثة في حجم حبة الفول..

وأخذت أجرى والطوب يتتبعنى، أينما ذهبت أصابتنى طوبة وانحرفت يمينا فى شارع ضيق، واستقبلتنى طوبة فوق جبهتى فوقعت، وخفت أن أظل على الأرض فيتراكم الطوب، من النوافذ والشرفات والكل يرجمني.. وجوه أعرفها.. وجوه أحببتها، وجوه رأيتها، تظهر حينا أمامى ثم تختفى وراء ذراع يرتفع وكف منقبض على طوبة، ثم يئن جزء من جسدى الممزق من جلدى الذى يتشقق، من لحمى الذى أخذ يتفتح ويسيل منه الدم.. والطوبة تليها الطوبة، والحجر يليه الحجر، والحصاة تليها الحصاة، ومن كان منكم بلا إثم فليرجمها بحجر يا أولاد من زنى أبوهم الشمس بأمهم الأرض فكانوا من قيحها المتفتح، من صديدها العفن، من الملح يملأ عرقها، ويغطى عينها فلا ترى الدم، الدم ينثال من بين مفرقى شعرى، من عند التقاء حاجبى، يغطى عينى، الدنيا تدور بى وتدور، والصرخات تختلط فى أذنى، ورائحة العفن تملأ أنفى، وطعم الدم فى فمى.. طعم الدم.. دمى.. وأقف لا بد أن أقف، أنا أقف، لو لم أقف لقتلونى رجماً بالأحجار، والزانى والزانية فارجموهما، لو تخاذلت لمت، إذن قف، أنا أقف، بل لا بد أن أقف، أنا وقفت، بل يوما ما سوف أقف أقف، نحن نقطع يد السارق، نرجم الزاني والزانية ،نحن نبحث عن العداله.."(١٢٩)

فهذا المقطع على طوله يتضح فيه كيف وظف خورشيد التوراتى والإنجيلى والقرآنى على الترتيب، لتأتى العبارات المتناصة منسجمة مع عبارات الروائى سواء على مستوى الإيقاع أم على مستوى المعنى، حيث التركيز على فكرة الاتهام الذى يؤدى فى النهاية إلى

المطاردة والرجم، فخورشيد يدين الاتهام الذى يترتب عليه العقاب دن محاكمة مستفيداً من التراث الدينى .

وهناك أمثلة أخرى فى الرواية يوظف فيها خورشيد التناص بالطريقة نفسها ،مثل توظيف أسطورة إيزيس وقصة السندباد فى ألف ليلة وليلة وغيرها، وسيطول بنا المقام لو وقفنا عندها جميعاً .

ويرتبط باستخدام التناص عند خورشيد اللجوء إلى الفانتازيا، حيث يختلط الواقعى بالخيالى، سواء من خلال فيض الذهن أم من خلال الوعى المباشر للراوى ومثل هذا الأسلوب الفانتازى ينتشر فى كثير من أجزاء الرواية، والأمثلة كثيرة، نكتفى منها بمثال واحد .

" وحين انتهت الكلمات الصارخة تمتلئ بها الصدور وتلوكها الأشداق وتهتز لها الرؤوس والأيدى والجبهات الضيقة والعيون المنطفئة، بدأ دور الكلمات المكتوبة.. تدور فوق أسنة الأقلام، ثم تنغمس فى حبر أزرق، لتقفز فوق الرصاص البارد، وتنغمس فى الحبر الأسود والأحمر وتملأ الصفحات الأولى من الأوراق اليومية الصفراء العجفاء المروضة، يدور بها الصبية فى الشوارع والأزقة عند مقتبل كل نهار لتتحول إلى أفخاذ وروائح على أسرة أصحاب الأقلام، مؤخراتهم عارية، سراويلهم مزقتها أيد سكرانة بخمر السلطة، والقدرة على المنح والعطاء، فماتت قلوبهم الهزيلة واسودت الصفحات وتكورت ورقة ملطخة فى وجهى، دخلت فمى، لاكتها أسنانى، من الجائز أن تكون آخر الأمر حماراً.. (١٣٠)

وبعد هذا العرض لملامح أو مقومات الغنائية فى الرواية، يمكن إن نقول بعد مقارنتها بملامح الغنائية فى " خمسة وسادسهم " إن رواية

" الزمن الميت " تبدو فيها عناصر الغنائية أكثر بروزاً وكثافة منها فى " خمسة وسادسهم "، وذلك لارتباط " الزمن الميت " بالسيرة الذاتية للكاتب ،وهو ما لاحظه من قبل الدكتور شكرى عياد " ولا شك أن الصيغة الغنائية تظهر فى رواية الزمن الميت ظهوراً بارزاً، وهاك صفحات كاملة، متفرقة ومتصلة فى جميع فصولها يوقف فيها الكاتب سير الحدث لينفض مواجعه ،وينفس عن شعوره بالظلم والضياع ابتداء من المحنة التى أشرنا إليها ،والتى يبدو أنها كانت المثير المباشر للكتابة، وانتهاء بالإحباط والقرف اللذين يصاحبانه فيما اتجه، حتى فى مواطن المتعة "(١٣١)

وهذا الربط بين السيرة الذاتية للكاتب والرواية وبروز الصيغة الغنائية هو ما دفعنا إلى وسم رواية " الزمن الميت " بالسيرة الروائية .

الهوامش:

١ – سعيد يقطين : القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ٩٠ .

٢ – سعيد يقطين : المرجع السابق، نقلاً عن نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ١٠٩ .

٣ –نقلاً عن فريال جبورى : غزول، الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة مجلة قضايا وشهادات، العدد(٢) دمشق، ١٩٩٠، ص٢٣١ .

٤ – فريال جبورى غزول : المرجع السابق، ص ٢٣٠ .

٥ – فريال جبورى غزول، المرجع نفسه، ص٢٣١ .

٦ – نقلاً عن سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، سلسلة المائة كتاب الثانية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٠، ص ٢٨ .

٧ – فريال جبورى غزول، الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة، مرجع سابق، ص ٢٤٨ .

٨ – نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، مرجع سابق، ص ١٠٨ .

٩ – صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٢

١٠ – صلاح فضل : المرجع نفسه، ص ١٣ .

١١ – صلاح فضل :المرجع السابق، ص ٩٧،٩٦ .

١٢ – صلاح فضل : المرجع نفسه، ص ١٠٤ .

١٣– صلاح فضل : المرجع السابق، ص ١٠٥ .

١٤ – صلاح فضل : المرجع نفسه، ص ١٢٦ .

١٥ – صلاح فضل : المرجع نفسه، ١٣٤ .

١٦ – صلاح فضل: المرجع نفسه، ١٣٧، ١٣٨ .

١٧– صلاح فضل: المرجع نفسه،ص١٦٢ .

١٨ – صلاح فضل : المرجع السابق، ص ١٦٩،١٦٨ .

١٩ – صلاح فضل : المرجع نفسه ١٧٣ .

٢٠– صلاح فضل : المرجع نفسه، ١٧٥ .

٢١ – حلمي بدير : روايات من مصر " تجارب فى النقد التطبيقى، دار المعارف، القاهرة ،١٩٩٥، ص ٨٩ .

٢٢ – حسن فتح الباب : وعلى الأرض السلام نموذج رائع لفن توظيف التراث ورؤيا جديدة لهموم العصر، مقال مخطوط بيد الكاتب .

٢٣ – شكرى عياد : هجاء الزمن الميت، مجلة الهلال، نوفمبر، ١٩٩٠، ص ٣١ .

٢٤ – حلمى بدير: دراسات فى الرواية والقصة، مرجع سابق، ص ١٩٥ .

٢٥ – حلمىبدير: المرجع نفسه، ٢٠٧ .

٢٦ – من حوار الكاتب مع رجب حسن، وهو مخطوط بخط يد المحاور.

٢٧ – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، ٥٨ .

٢٨ – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم، مصدر سابق، ص ٨ .

٢٩ – فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ٥٠ .

٣٠ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٥١ .

٣١ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ٥٦.

٣٢ –فاروق خورشيد:المصدر السابق، ص ٨ .

٣٣ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٨ .

٣٤ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص٩٠ .

٣٥ –فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٤٢ .

٣٦– فاروق خورشيد: المصدر نفسه ،ص ١٤٩ .

٣٧ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٢٢٢ .

٣٨– روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، مرجع سابق، ص١٤٨ .

٣٩ –روبرت همفرى : المرجع نفسه، ص ١٤٨ .

٤٠ – فاروق خورشيد:خمسة وسادسهم، مصدر سابق، ص ٤٨ .

٤١ –فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٨١ .

٤٢– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٣٨ .

٤٣ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٣٤ .

٤٤– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٤ .

٤٥ – عبد البديع عبد الله : الرواية الآن، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٩٦ .

٤٦ – روبرت همفرى : تيار الوعى فى الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص ٨١ .

٤٧ – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم، مصدر سابق ،ص ١٥، ١٦ .

٤٨– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٥٨ .

٤٩ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٨٤ .

٥٠ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٣٧ ،٢٣٨ .

٥١ –سيزا قاسم : حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثانى، القاهرة، مارس ١٩٨٤، ص ٢٤٣ .

٥٢ – سيزا قاسم : المرجع نفسه، ص ١٤٤ .

٥٣ – صلاح فضل : أساليب السرد فى الرماية العربية، مرجع سابق ،ص ٣٤ .

٥٤ – فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم،مصدر سابق، ص ٥ .

٥٥– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٩ .

٥٦– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٧٨ .

٥٧– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٧٩ .

٥٨– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٩ .

٥٩– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١١٢ .

٦٠– فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم، مصدر سابق، ص ١٠٢ .

٦١– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٢١ .

٦٢– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٢٤ .

٦٣– فاروق خورشيد:المصدر نفسه ،ص ١٢٥

٦٤– فاروق خورشيد:المصدر نفسه، ص١٣٨ .

٦٥– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ١٤٣ .

٦٦– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ١٤٤ .

٦٧– فاروق خورشيد:المصدر نفسه، ص ١٤٨ .

٦٨– فاروق خورشيد: خمسة وسادسهم، المصدر السابق، ص ١٠٢ .

٦٩ - - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٢١٢ .

٧٠ -فاروق خورشيد : المصدرنفسه،ص ١٥٤ .

٧١ - فاروق خورشيد:، المصدر السابق، ص ١٦٩ .

٧٢- فاروق خورشيد:المصدر نفسه، ص ٢٣٧ .

٧٣- فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ٢٤٦ .

٧٤ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٦٧ .

٧٥ - - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٩ .

٧٦ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٩٨ .

٧٧ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٠٠ .

٧٨ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٢ .

٧٩ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧٤ .

٨٠ - فاروق خورشيد: الزمن الميت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، صفحة الغلاف الأخيرة.

٨١ - شكرى محمد عياد، هجاء الزمن الميت، مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ٣٠ .

٨٢ - أمين العيوطى: تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد، مرجع سابق، ص ٩٦ .

٨٣ - من حوار مخطوط للكاتب مع الإذاعى رجب حسن .

٨٤ - عبد الله إبراهيم السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردى، مجلة نزوى، العدد الرابع عشر، أبريل، ١٩٩٨، ص ١٧ .

٨٥ - بوريس إيخنباوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ط ،١٩٨٢، ص ١٨٩ .

٨٦ - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة، دار قباء والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨ ،ص ١٤٥، ١٤٦ .

٨٧ - عبد الله إبراهيم : الراوية العربية والسرد الكثيف، تجربة مؤنس الرزاز نموذجا، مجلة علامات فى النقد، ج٢٧، مج ٢٧ ،أتنادى الأدبى الثقافى بجدة، مارس ١٩٩٨، ص. ١٠٤، ١٠٥

٨٨ - فاروق خورشيد : مصدر سابق، ص٧ .

٨٩-فاروق خورشيد: المصدر سابق، ص ١٤ .
٩٠ - فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ١٠٣ .
٩١ -فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٣٢٥ .
٩٢ - فارق خورشيد: المصدر السابق، ص ٧
٩٣ - فارق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٤ .
٩٤ - فارق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٠٣ .
٩٥ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٣٠ .
٩٦ - فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ١٢٧-١٢٨ .
٩٧ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٣ .
٩٨ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٤
٩٩ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص٢٦، ٢٧ .
١٠٠ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٣٣ .
١٠١ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٣١١ .
١٠٢ - فريال جبوري غزول: الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة، مرجع سابق، ص ٢٣٢ .
١٠٣ - فاروق خورشيد: الزمن الميت، مصدر سابق، ص ١٠٢ .
١٠٤ -فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ١٣٢ .
١٠٥ - فاروق خورشد : المصدر السابق، ص ٢١٤
١٠٦ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٣١٥ .
١٠٧ - فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص ٧ .
١٠٨ - فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٢٩٠ .
١٠٩ -محمد الماكرى : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، المركز الثقافى، بيروت، ١٩٩١، ص١٣٣ .
١١٠ - فاروق خورشيد: الزمن الميت، مصدر سابق، ص ١٣١ .
١١١ - صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٠٤ .
١١٢ -فاروق خورشيد: الزمن الميت، مصدر سابق ،ص ١٣١ .
١١٣ - فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٢٧ .

١١٤ – صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٦٨ .

١١٥– فاروق خورشيد: الزمن الميت، مصدر سابق، ص , ١١

١١٦ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص , ١٣

١١٧– فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص , ١٣

١١٨ – فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص , ١٣٥

* انظر الرواية، الصفحات، ١٣٥، ١٣٨، ١٤٠، ١٥، ١٧٣،١٩١، ١٩٥، ٢٠٨ .

١١٩ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٧ .

١٢٠– فاروق خورشيد: المصدر السابق، ص ٨٣ .

١٢١ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ١٩٥ .

١٢٢ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ١٩١ .

١٢٣ – فاروق خورشيد : المصدر السابق، ص١٩٢ .

١٢٤ – فاروق خورشيد: المصدر نفسه، ص ٢١٦ .

١٢٥– محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف،الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهر ة، ص ٤٤١ .

١٢٦ –شكرى عياد: هجاء الزمن الميت ،مجلة الهلال ،مرجع سابق، ص ٣٤ .

١٢٧ – شكرى عياد : المرجع نفسه ،ص ٣٦ .

١٢٨ – العهد القديم، سفر الجامعة، مصدر سابق، ص

١٢٩ – فاروق خورشيد: الزمن الميت، مصدر سابق، ص ٢٧، ٢٨ .

١٣٠ – فاروق خورشيد: المصدر السابق ،ص ١٧ .

١٣١ ـ شكرى عياد . هجاء الزمن الميت، مجلة الهلال، مرجع سابق، ص ٣٢ .

الفصل الخامس
شعرية الرواية القصيرة

توطئة :

يتناول هذا الفصل روايات فاروق خورشيد الأخيرة " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلى البحر " و " والبحر ليس بملآن " حيث تدخل جميعها تحت شكل سردى ونوع أدبى محدد هو الرواية القصيرة، أو ما يسمى فى الآداب الأجنبية بالنوفيلا Novella، واندراج هذه الروايات تحت شكل أدبى واحد لا ينفى تمايزها عن بعضها البعض، وستكون مهمة تحليلنا النقدى الكشف عن أوجه التلاقى والاختلاف بينها، لاستخلاص شعرية الرواية القصيرة عند فاروق خورشيد وبيان قيمتها الفنية .

وقد تطلب ذلك أن نمهد للتحليل بمقدمة قصيرة عن مفهوم الرواية القصيرة وخصائصها الفنية . وانطلاقا من هذا المفهوم وتلك الخصائص أنجزنا تحليلنا للروايات من خلال الوقوف عند العناصر الرئيسة فى بناء الرواية القصيرة : المحتوى والحبكة والشخصية واللغة .

الرواية القصيرة (المفهوم والخصائص)

على كثرة ما كتب فى الأدب العربى فى مصر من روايات قصيرة بداية من " قنديل أم هاشم " ليحيى حقى وانتهاء بروايات إسماعيل ولى الدين العديدة تحت هذا النوع وغيره من كتاب جيله، فإن الرواية القصيرة بوصفها نوعاً أدبياً متميزاً، لم تحظ بدراسة فنية شاملة،

تقف بالتفصيل عند بنائها وتقاليدها الفنية، ثمة دراسات تطبيقية التفتت إلى هذا النوع، لعل أبرزها ما كتبه الدكتور حلمى بدير فى كتابيه (الرواية الجديدة فى مصر – ١٩٨٨) و (روايات من مصر – ١٩٩٥) حيث أشار إلى نماذجها الكثيرة عند إسماعيل ولى الدين " ونماذج مفردة لها عند كل من " عبد الحكيم قاسم " (قدر الغرف المقبضة) و " مصطفى مشرفة " (قنطرة الذى كفر) و" عصام الدين حفنى ناصف " (عاصفة فوق مصر) و " فاروق خورشيد " (وعلى الأرض السلام) وعلى الرغم من أنه لم يقف كثيراً عند أسسها النظرية أو تقاليدها الفنية، فإنه يمكننا أن نظفر عنده ببعض اللمحات النظرية حول الرواية القصيرة، فعلى مستوى الحجم " هى الرواية التى تقصر حتى تصل إلى خمسين صفحة، ولا تطول لأكثر من مائة "(١)

" ومن الناحية التاريخية فإن الرواية القصيرة لم تعرف فى الأدب الغربى إلا متأخراً عند أجاثا كريستى، وأرنست هيمنجواى وفرانسواز ساجان "(٢) أما الدكتور طه وادى فعلى الرغم من تقديره لهذا النوع حيث " قد مال كثير من الكتاب المعاصرين إلى أن يكتبوا روايات ذات حجم محدود "(٣) مثل نجيب محفوظ، وسليمان فياض ويوسف إدريس، فإنه يرى أنه " يجب أن نتعامل فى مجال الفن القصصى بـ (مصطلحين) فقط هما :

١- الرواية .

٢-القصة القصيرة

أما الأعمال الأخرى متوسطة الحجم (يقصد الرواية القصيرة)

فـإنهـا يمكن بسـهولة أن توضع تحت أى من المصطلحـين حـسب عناصر بنائها الفنى "(٤)

ونحن لا نوافق الدكـتـور طه وادى على هذا رغم اعـتـقـادنا فى تداخل الأنواع الأدبية، وخاصة الرواية القصيرة، التى قد تجمع فى بنائها بين خصائص كل من الرواية والقصة القصيرة، إلا أنـه يبقى لهذا النوع الأدبى - الرواية القصيرة - سماته المميزة وتقاليده الفنية الراسخـة .

وإذا ما تتبعنا معاجم المصطلحات الأدبية فى الغرب فإننا سنجد العديد من التعريفات حول الرواية القصيرة وذلك تحت مسميات مثل Short Novelأو Novellaأو "Nouvelette فالرواية القصيرة عادة، تكون أكثر تعقيداً من القصة القصيرة "(٥) كما أنها " تقع فى منزلة وسطى بين القصة القصيرة والرواية، وتحدد عادة من حيث عدد الكلمات مـا بين خمس عشرة ألف وخمسين ألف كلمة"(٦)

و وقوع الرواية القصيرة بين القصة القصيرة والرواية، حفز دائماً على عقد المقارنة بينها وبين القصة القصيرة من ناحية والرواية من ناحية ثانية ،غير أن أغلب المقارنات تميل بها نحو القصة القصيرة، ولعل ذلك يرجع إلى " أن نظريات القصة القصيرة غالبا ما تصا غ بإشارة خاصة إلى تقاليد الرواية القصيرة الألمانية"(٧)

وينقل لنا أيان رايد فى كتابه " القصة القصيرة " المقارنة التى تعقدها روث كليشمان بين القصة القصيرة والرواية القصيرة، حيث تقدم القصة القصيرة " شريحة من تجارب الحياة فى حين أن الرواية القصيرة تبنى حول أزمـة Crisis وأن الحبكة أو البناء

الفنى Polt للقصة القصيرة يشبه الشبكة المتداخلة خيوطها بعضها فى بعض ،بينما تقدم حبكة الرواية القصيرة اتجاهاً تصاعدياً ذا ذروة، ثم يهبط خط سير الأحداث بعده.. وبصفة عامة يوجد تناقض بين البناء الفنى للرواية القصيرة الذى يظهر مركزاً ومتسلسلاً تسلسلاً منطقياً وهو يتناقض تناقضاً واضحاً مع بناء القصة القصيرة الذى كثيراً ما يظهر غير منظم ، وأحياناً مطولاً بطريقة معقدة أو مركزاً وغير متناسق "(٨)

وإذا كانت روث كليشمان تركز على التناقض بين بناء القصة القصيرة وبناء الرواية القصيرة، فإن هناك من يعد الأخيرة شكلاً من أشكال القصة القصيرة ومنطقة خصبة لتداخل الأنواع : الرواية والقصة القصيرة والدراما، فهى " شكل من أشكال القصة القصيرة يربطه بالرواية اتساع المدى وكثرة الشخصيات ونموها النسبى، ويربطه بالدراما عنصر الأزمة والبطولة التراجيدية والحبكة القائمة على نقطة تحول، ومع أن هذه السمات الدرامية ترتبط بالقصة القصيرة فى صورتها الكلاسيكية فإنها فى النوفيلا تصبح أكثر توسعاً وعمقاً، إذ تسيطر الصيغة التراجيدية التى تتجلى فى صورة بطل تراجيدى، يندفع بقوة نحو نهايتها المأساوية، بينما تسيطر على القصة القصيرة صيغة المفارقة التى تسمح بقدر أعلى من الاختزال "(٩)

وإذا كانت الفقرة السابقة تؤكد تداخل الأنواع فى الرواية القصيرة وميلها نحو الصيغة التراجيدية فإن هناك من يرفض هذا التداخل وإن أقر بوجود التشابه بينها وبين التراجيديات القديمة،

فيقول هاوارد نيميروف Howard Nemerov فى مقالة بعنوان (التكوين والقدر فى الرواية القصيرة) " إن هذا الشكل الفنى لا يجب أن يعتبر شكلا فنيا يجمع بين الرواية والقصة، ولكنه يجب أن يعتبر شيئاً مثل الشكل الفنى الأولى والمثالى، وهو متصل بطريقة موحية بالتراجيديات القديمة فيما يخص بساطتها، وحتى طولها يتناول فى الواقع موضوعات متشابهة "(١٠)

تركز الفقرة السابقة على استقلالية الرواية القصيرة بوصفها نوعاً أدبيا مثاليا وتؤكد على ارتباطها بالتراجيديا ولعل هذا ما يظهر بوضوح فى أبطالها الذين ينتهون - فى الغالب - نهاية مأساوية وأشهر الأمثلة على ذلك ما نراه فى أبطال روايات مثل الموت فى البندقية لتوماس مان، والعجوز والبحر لأرنست هيمنجواى والموتى لجيمس جويس، أما فى الأدب العربى فأشهر الأمثلة لهذه الروايات ذات النهايات التراجيدية : " قنديل أم هاشم " ليحيى حقى، و " أصوات " لسليمان فياض و " أنا الملك جئتو " بالأمس حلمت بك " لبهاء طاهر، أما كاتبنا فاروق خورشيد فإن الموت أو الطلاق هما النهاية التراجيدية لأبطال الروايات الثلاث موضوع هذا الفصل.

ومع تسليمنا التام بوجود الصيغة التراجيدية فى الرواية القصيرة، فإننا نميل إلى القول بأن الرواية القصيرة تأخذ من مقومات كل من الرواية والقصة القصيرة ما يجعل لها شعريتها الخاصة ،وهكذا يمكننا أن نتفق مع التحديد التالى للرواية القصيرة، فهى " ذلك العمل النثرى الفنى، الذى يحقق التوازن الواعى بين الإيجاز الدقيق ،والتوسع المطلق، وهما العنصران اللذان يسمح بهما

فن الرواية القصيرة بشكل واضح ،وهو فن يستفيد بأحسن ما فى القصة القصيرة والرواية معاً من عناصر ومقومات "(١١)

وإذا كان التعريف السابق يمكن اختصاره فى جملة واحدة هى : أن الرواية القصيرة فن توسيع الإيجاز فإننا نميل مع تفصيل هذا التعريف لاستخلاص أهم الخصائص الجوهرية المميزة للرواية القصيرة، ونثبتها هنا كاملة، كما عرضها الأستاذ حسن الجوخ، إذ يقول " إن الرواية القصيرة أضحت – بعد هذا المشوار الطويل الشاق – ضرباً أدبياً قائماً بذاته، استطاع أن يكتسب خصائصه العامة الخاصة به، على أيدى فرسانه وقد تحددت هذه الخصائص الجوهرية العامة فى :

أ – فكرة جادة ثرية : تعتمد عليها الرواية القصيرة وتتخذها محوراً تدور حوله بهدف مجابهة هذه الفكرة فنياً، وبلورة كل أبعادها الظاهرة والخفية، وفقا لنسق يتواءم وهذا الشكل الفنى.

ب – وحدة انطباع كلى : وهذه الوحدة يحققها كاتب الرواية القصيرة من خلال تركيزه على أزمة واحدة لها ثراؤها وعمقها دون أن تستغرقه التفصيلات التى لا ضرورة لها فى بناء العمل أو سير أحداثه، وهو بالطبع يعتمد فى ذلك على ذكاء المتلقى وفطنته .

ج – الوصف الموجز : فكاتب الرواية القصيرة يعتمد فعلا على الوصف الموجز الفاعل ويرفض تماماً تقديم الصور الوصفية " الإسكتش " هادفا من وراء ذلك خلق الإيجاز الموظف، وحتى لا يصاب العمل بالترهل .

د – حرية الزمن : فنجد أن كاتب الرواية القصيرة، يتمتع حقاً

بالحركة فى امتداد زمنى حر ،أكثر مما هو متاح لكاتب القصة القصيرة .

هـ ـ اللغة الدالة المعبرة : تمتاز الرواية القصيرة بلغتها الدالة المعبرة عن الموقف والأشخاص دون زيادة أو نقصان، وقد تشكل اللغة فى كثير من الروايات القصيرة جزءاً أساسياً فى البناء الروائى، وتدخل فى إطار التجربة الإبداعية ذاتها "(١٢)

وإذ نسجل هذه الخصائص فإنهافى مجملها تقترب بالرواية القصيرة من فن القصة القصيرة، ومع ذلك تبقى الرواية القصيرة نوعاً أدبيا متميزاًعن الرواية الطويلة من ناحية ،وعن القصة القصيرة من ناحية أخرى، فهى نوع أدبى له مراميه السردية ،وأهدافه، وبنيته وطريقته الخاصة فى اختيار مادته ،وكما أشرنا من قبل هى فن توسيع الإيجاز، وهذا التوسيع يتم بطرق متنوعة كالتكرار، واستخدام الرموز والأساطير إذ " أن التكرار الملح وعناصر أخرى غرضها تقوية وتوسيع مجرى الأحداث ،وهما كثيراً ما يسيطران على فن الرواية القصيرة "(١٣)

وعند فاروق خورشيد، فى رواياته الثلاث موضوع الفصل، نجد التكرار وعناصر أخرى كاستدعاء الشخصيات التراثية، وتوظيف الأساطير والحكايات الشعبية واللغة الشعرية والفانتازيا تسهم جميعاً فى توسيع مادته الروائية، لتأخذ شكل الرواية القصيرة التى بين أيدينا .

وسنعالج فى الفقرات التالية هذه الروايات الثلاث بوصفها روايات قصيرة، وذلك من خلال الوقوف عند العناصر التالية :

المحتوى والحبكة (بناء الأحداث) والشخصية ، الإفـ

أولا :المحتوى

ينطلق أى عمل حكائى كيفما كان نوعه من فكرة أساسية تكمن خلف بنائه السردى فالراوى قبل أن يقوم بخلق شخصياته وأفعالها ومكان تواجدها وزمنها ينطلق من " فكرة معينة يريد إبلاغها، هذه الفكرة يمكن تسميتها على غرار السيموطيقيين بالمحتوى، أى محتوى الرسالة التى يريد الراوى إيصالها ونسمى هذا المحتوى العام بالوظيفة المركزية؛ لأنها المراد الذى يوظف من أجله الراوى كل المكونات بقصد إيصاله إلى ذهن المتلقى، بهذا المعنى يمكن اعتبار الوظيفة المركزية بمثابة الصورة المجردة التى يسعى الراوى إلى تحقيقها باعتماد مختلف الصور الملموسة (شخصيات / أفعال / زمان / مكان) التى تتجسد من خلالها .(١٤)

وهذه الوظيفة المركزية المتحكمة فى بناء العمل الروائى، وهو ما نسميه نحن بالفكرة الجادة فى الرواية القصيرة أو المحتوى الرئيس، التى تأخذ أهميتها فى الرواية من كونها مركز جذب وتوجيه معاً فى آن واحد :

أ - مركز جذب : لمختلف الوظائف التى يزخر بها النص عموديا وأفقيا، بحيث تبدو بعض الوظائف وإن ابتعدت عن محيط دائرة الوظيفة المركزية، كيف أنها مشدودة إلى مركز الجذب .

ب -مركز توجيه : لأنها تظل توجه مختلف الوظائف نحو مراكمة المزيد من العناصر التى تصب فى اتجاه تحقيق غاية الوظيفة المركزية (١٥)

الفكرة / الوظيفة المركزية فى رواية وعلى الأرض السلام .

يمكن تحديد الوظيفة المركزية لرواية " وعلى الأرض السلام " فى الجملة الخبرية التالية : موت فيليب المسيحى يؤدى إلى ميلاد فكرة الوحدة الوطنية، فمن الموت تولد الحياة يوظف الكاتب كل عناصر البناء السردى لتحقيق هذه الفكرة، كالعنوان والشخصيات والمكان والزمان واللغة، وأول إشارة إلى هذه الفكرة يمكن أن نتلمسها فى عنوان الرواية، إذ إن جملة " وعلى الأرض السلام " جزء من عبارة جاءت على لسان الملائكة فى عيد ميلاد السيد المسيح، تقول " المجد لله فى الأعالى، وعلى الأرض السلام ،وعلى الناس المسرة "(١٦)فموت فيليب يعادل ميلاد المسيح، فإذا كان المسيح قد ترتب على ميلاده الرحمة والتسامح والحب، فإن موت فيليب يفجر قيمة الوحدة الوطنية بين أبناء الشعب المصرى مسلمين ومسيحيين .

وتبرز الفكرة بصورة أوضح عقب عودة الراوى من تشييع جنازة فيليب، عندما يلتقى الراوى بسيف بن ذى يزن فجأة ،فيأخذه الأخير فى رحلة طويلة داخل النيل، فسيف بن ذى يزن هو موحد شعبى مصر وسوريا، ومجرى الماء فى النيل يستغل خورشيد هذه الأسطورة، ويوظفها توظيفاً فنياً لتجسيد فكرة الوحدة الوطنية فنجده يمزج بين شخصية سيف بن ذى يزن وشخصية فيليب، موحداً بينهما بحيلة فنية عندما يتحول سيف إلى فيليب:

" أين أنت يا ملك سيف، أنت قدتنى إلى هذا العمق الغريب، فكيف تتركنى وتمضى وعاد يضحك ويهنف، والتفت ناحية الصوت، كان واقفاً أمامى تماماً، السيف ليس فى يده، والسوط ليس فى يده

الأخرى، والتاج ضاع من فوق رأسه، وكان يلبس قميصاً وبنطلونا وكان أصلع، وكان يهنف ويضحك ويبتعد ،ووجهه فى زرقة نيلة النيل العجيب، واتضح وجهه، كان وجه فيليب بابتسامته الدائمة ونظراته المنطلقة المتسائلة أبداً، وأحنى رأسه وضحك وأهنف، لم يكن الملك سيف بن ذى يزن، لم يكن ملكا ولا سيفا ولا ذا حسب ونسب تبعى يمانى عجيب ،وأخذت أضحك وأضحك، ثم أضحك من جديد، كان وجهه يتغير، لم يعد ملكا، لم يعد آمراً ناهيا، ولم يعد سيف بن ذى يزن، إنما غدا إنساناً عاديا مثلى ومثلك غدا فيليب وضحك وأهنف وصمت :

– أنا أعرفك.. أنت فيليب "(١٧)

فهذا التوحد بين سيف بن ذى يزن وفيليب إشارة ذكية من الكاتب إلى أن موت فيليب وحياته مثله مثل سيف بن ذى يزن، يلعبان دوراً مهما فى وحدة الشعب المصرى بانتمائهما إلى أصل واحد ومكان واحد، ومصير واحد، فجميعهم يعبرون النيل من الشرق إلى الغرب.

وإذا كانت الفكرة قد تجسدت هنا بشكل رمزى ،فإن الكاتب يبرزها بشكل صريح فى مكان آخر من الرواية، فعندما قام الراوى و صديقه محمد عبد الواحد بزيارة الإخوة الأقباط ومنهم بالطبع فيليب، دار الحوار بينهما حول شجاعة الأقباط، ووقوف أحدهم بجوار الراوى فى أزمته، ويعنينا أن نعرض منه الآتى :

" ضحك فى خفوت وهمس :

– الكل فى قارب واحد، الكل يتحرك من الشاطئ الشرقى إلى

الشاطئ الغربي في موكب جنائزي واحد.. و رع العظيم يغرب في آخر الأفق .

– ضحكت لأخرجه من الحالة التي وضع نفسه فيها وقلت :

– يا سيد أتلفتك دراساتك للمصريات، ما لرع وكل هذا ؟ لم يعد يذكر إلا في كتب أصحاب الدراسات المصرية ،فالقوم الآن إما قبط أو مسلمون .

– جاءت كلماته كالسيف القاطع حين قال :

– القوم يا سيد مصريون، لا تنس شعار ثورة ١٩ :الدين لله والوطن للجميع

– قلت :

– ١٩ هذا زمن ولى وانقضى، ياه.. يا كم من ولدوا، وعاشوا وتصارعوا وماتوا، و... قاطعني قائلاً في حدة:

– على هذه الأرض ولدوا، ولها عاشوا ،وفي فدائها ماتوا "(١٨)

ولا أعتقد أن الحوار السابق يحتاج إلى تعليق من جانبنا، ولا يقف خورشيد عند هذا الحد، فنجده يثرى فكرة الرواية الرئيسة من خلال إعطائها بعداً رمزياً عميقاً فكل موت هو بداية لحياة، يتضح لنا ذلك أولاً في عنوان الرواية " وعلى الأرض السلام " فهو – أي العنوان – بشرى ميلاد وحياة جديدة، كما أشرنا من قبل، وكما يشير مدلوله في الإنجيل ،وثانياً في تكرار طلب الصديق " صفوت " من الراوي – مرة في بداية الرواية، ومرة في نهايتها– أن يتوسط عند مدير المدرسة الألمانية لدخول حفيدة مسعد صديقه المدرسة :

" طلبتك أكثر من مرة لأمر هام، أنت تعرف صديقنا القديم

المرحوم مسعد - حفيدته تريد أن تدخل، أعنى أن أباها وأمها يريدان أن يدخلاها المدرسة الألمانية وصديقك هو مدير المدرسة، وكنت أريد أن تخاطبه فى هذا الأمر"(١٩)

وفى نهاية الرواية يؤكد صفوت على الطلب نفسه مذكراً الراوى به، غير أن الفكرة تتجسد هذه المرة فى صورة المفارقة، كما نرى فى هذا الجزء من الحوار بين صفوت والراوى :

"- يا صفوت، أنا لم أنس، ولكن هل هذا وقته ؟

تنهد وقال :

- الواجب واجب

قلت

- فيليب مات

قال :

- ولكن الطفل لابد أن يدخل المدرسة "(٢٠)

فالمفارقة هنا واضحة، ففى الوقت الذى يموت فيه فيليب لابد من دخول الطفل المدرسة، لابد من استمرار الحياة، لأن " الواجب واجب " ولا يكتفى خورشيد بذلك، فيوسع من دلالة المفارقة عندما يتبع الحوار السابق مباشرة بسورة " التكاثر "

بسم الله الرحمن الرحيم

(ألهاكم التكاثر، حتى زرتم المقابر، كلا سوف تعلمون، ثم كلا سوف تعلمون، كلا لو تعلمون علم اليقين، لترون الجحيم، ثم لترونه عين اليقين، ثم لتسألن يومئذ عن النعيم)

صدق الله العظيم

وهكذا يمكن القـول إن خلف بناء رواية " وعلى الأرض السـلام " فكرة جادة وثرية .

الفكرة في روايتي "إنهـا تجـري إلى البـحـر "، " والبـحـر ليس بملآن":

نأتي إلى الروايتين الأخيـرتين " إنهـا تجري إلى البـحـر " و " البحر ليس بملآن " اللتين يضمهما خورشيد في كتاب واحد، حيث يغرى عنوان الكتاب بالمقارنة بين الروايتين ، فـمـجـمـوع جملتي العنوان عبارة واحدة تامة مأخوذة من سفر الجامعة للملك سليمان الحكيم تقول: " كل الأنهـار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن " فهل تجمع الروايتين فكرة واحدة ؟ أم لكل فكرتها الخاصة بها ؟ أم ثمة تكامل بين محتوى الروايتين ؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه في الفقرات التالية .

في رواية " إنها تجري إلى البحر " ثمة رحلة طويلة يقطعها البطل ليـعود إلى مسكنه ،إنها رحلة من الأهوال والعـذابات أو رحلة في الجحيم، وعندما يصل أخيراً تكون نهايته على يد امرأة تدعى " حياة " ولا يخفى المدلول الرمزي لهذا الاسم، فالبطل سالم في يومه الأخير من الغربة، يذهب إلى العمل، وعند العودة يفوته الأتوبيس الموكل بنقله إلى المشتمل (المسكن)، فيجري محـاولاً اللحاق به فيفشل، ويكون لزامـا عليه الوصول إلى المشتمل قبل الغروب، وموعد غلق الشوارع طبقاً لأوامر الحاكم، فيجري ويجري ويصل أخيراً ،وفي ذات الوقت تصل حياة " تلك المرأة التي كانت في الأصل أحد أسباب غربته وتشرده خارج مصر، بالإضافة إلى سجن أصدقائه وطردهم

من العمل، إنها تلك المرأة الخائنة، عين السلطة على الزملاء، وعلى الرغم من كل ذلك تجذبه إليها ،وكأنها القدر، رغم تحذير الوجه الآخر للبطل، الصديق " عباس " له منها أيضاً

"... وسمع صوت عباس يقول فى همس مكتوم

– العنقاء

ثم بكى وعاد يهمس :

– كلنا نجرى إلى البحر.. العنقاء.. لا هو يمتلئ ولا هى تشبع "(٢١)

ولا يستجيب سالم للتحذير فيقع فريسة للعنقاء، فتكون تلك النهاية التراجيدية له على يد هذه المرأة:

" وانقض الفم على رأسه

وسمع صوت عظام تتكسر ،امتزجت الألوان بالروائح، بالأصوات وغاص فى لجة بحر عميق، تشده أمواجه إلى القاع.. فإلى البحر جرينا، وفى البحر نغوص، ونغوص حتى ينتهى كل صوت، ويختفى كل لون ،وتتلاشى الأشكال والأشياء.. وحل صمت مظلم باهت مقيم "(٢٢)

والملاحظ هنا أن الفكرة الرئيسة فى الرواية لا تتضح إلا فى الصفحات الأخيرة منها، كما أنها تتحقق بصورة واضحة، عبر الأحداث الفانتازية فى السرد – وفى هذا فهى تتشابه مع رواية "وعلى الأرض السلام " التى تبدأ مع عودة سالم إلى المشتمل، وذلك بدءاً من الصفحة السادسة والعشرين، فرحلة سالم الفانتازية عبر الدهليز والجحور والشوارع الخالية من المارة واستدعاء شخصية

تراثية كزهير التائه ملك بنى عبس، ثم أخيراً استدعاء شخصية " حياة " وتحولها إلى عنقاء يخرج من عينيها وفمها ثعابين تحطم رأسه، هى التجسيد الروائى لفكرة الرواية أو وظيفتها المركزية، والتى يمكن تلخيصها فى الجملة التالية " يسعى الرجل إلى حتفه أو نهايته دون أن يدرى" و هو محكوم بالجرى واللهاث نحو النهاية .

غير أنه يتفرع عن هذه الوظيفة المركزية أو الفكرة الرئيسة، فكرة فرعية هى أن النهاية أو القدر هو المرأة، وكما أشرنا نهاية تراجيدية وهذه النهاية التراجيدية لسالم " الرجل " على يد المرأة / العنقاء (حياة) تسلمنا فى سهولة إلى فكرة الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " التى تبدو أكثر وضوحاً ومباشرة من الروايتين السابقتين، إذ يمكن تلخيص الوظيفة المركزية فى جملة بسيطة : أهان الرجل المرأة فانتقمت منه .

وقد بنى فاروق خورشيد روايته الأخيرة " والبحر ليس بملآن " على أنقاض هذه الجملة البسيطة، فتبدأ الرواية بجملة على لسان المرأة توجهها إلى صديق الزوج والراوى معا:

" – وهو أهاننى حين تركنى "(٢٣)

وتنتهى بجملة أيضا على لسان المرأة نفسها فتقول " وهو ينهزم – هو سيد الرجال، أهزمه و أموت "(٢٤)

وما بين البداية والنهاية تدور الأحداث محققة هذه الفكرة التى لخصناها من قبل، إذ تنتقم المرأة الزوجة من الرجل الزوج لأنه أحب غيرها، فتطلب الطلاق، ويتم، فتمارس الدعارة اعتقاداً منها أن فى ذلك إذلالاً لرجولته وكرامته، فهى تنتقم منه بتدمير نفسها، وهنا ذروة

المأساة فى الرواية .

والفكرة فى الرواية على الرغم من وضوحها، فإنها لا تتحقق إلا مع نهايتها مثلها فى ذلك مثل الرواية السابقة، إذ إن انتقام المرأة من الرجل يتم بصورة تدريجية ويصل إلى الذروة ،عندما تحاول المرأة إغراء الراوى صديق زوجها والذى يعد البطل الموازى للرجل بممارسة الدعارة معها ،وعندما تفشل فى ذلك، تصب جام غضبها عليه أيضاً :

" صرخت :

– أنت وصديقك لا معنى لكما.. أنتما خارج الزمان والمكان لا قدرة لكما على الرؤية "(٢٥)

وإذا كانت الفكرة بهذا الوضوح ،فإنه يحق لنا أن نتساءل : ما علاقة العنوان " والبحر ليس بملآن " بمحتوى الرواية ؟

على العكس من روايتى " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلى البحر " لا نجد أية إشارة إلى العنوان فى متن الرواية ،و هذا يجعلنا نوجه دفة البحث نحو الرواية السابقة المطبوعة معها فى كتاب واحد"إنها تجرى إلى البحر " متسائلين :هل ثمة علاقة بين الروايتين؟

فى الظاهر وكما أشرنا فإن العنوان الثانى يكمل سابقه، فالعنوانان يكونان عبارة واحدة، أما على مستوى المضمون يمكننا أن نقول إن هذه الرواية "والبحر ليس بملآن " مكملة لرواية " إنها تجرى إلى البحر " فإذا كانت المرأة بحراً يغوص فيه الرجل بإرادته هو، وعنقاء تخدعه بكلامها وجمالها، ثم تأكله فى النهاية ؟ فإنها هنا

تدمره أيضا ولكن بإرادتها هى، فالمرأة فى الحالتين بحر يغوص فيه الرجل ،والمرأة فى الروايتين تنتقم، والفرق بين الروايتين، أن الفكرة فى الرواية الأولى مغلفة بالأبعاد الرمزية والأسطورية، فهى أكثر ثراء وأعمق فى الرمز، أما فى الرواية الثانية، فإن الفكرة واضحة ومباشرة مثل أسلوب الرواية البسيط، القائم على الحوار المباشر بين الشخوص ،وكأن الرواية الثانية تحاول شرح وتفسير الفكرة فى الرواية الأولى .

نخلص مما سبق أن لكل رواية من روايات فاروق خورشيد القصيرة فكرتها الجادة المثراة بمكونات البناء السردى، الذى يتلاءم وعمق الفكرة .

فى الرواية الأولى "وعلى الأرض السلام " عبر الواقعى والخيالى والمباشرة والرمز ،واستدعاء التراث العربى والفرعونى تتحقق الفكرة أو الوظيفة المركزية، وهى : موت فيليب ميلاد لوحدة الوطن .

وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " عبر رحلة فانتازية تولد فكرتها الجادة ،وهى أن الإنسان يسعى إلى حتفه دون وعى أو بوعى وحتفه هو المرأة .

أما الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " فعبر الأحداث الواقعية البسيطة تنتقم المرأة من الرجل كرد فعل على إهانتها، لتؤكد مضمون الرواية السابقة، فهى بمثابة الشرح والتفسير لها .

ثانيا : الحبكة (بناء الأحداث) :

" كثيرا ما يقال إن الرواية القصيرة تقدم أحداثا متماسكة بطريقة منطقية "(٢٦) أى أنها تعتمد فى بنائها على حبكة قوية إذا

جاز التعبير، لكنه فى الوقت ذاته يجب التأكيد على أنه " ليس هناك بنية جيدة وأخرى سيئة ولا بنية جميلة وأخرى قبيحة "(٢٧) وإنما المهم أن تتلاءم هذه البنية أو الحبكة مع المادة الروائية المستخدمة والمحتوى الكامن خلف هذه المادة .

وفاروق خورشيد فى رواياته القصيرة، يقدم أحداثا متماسكة بطريقة منطقية، فرواياته لا تخلو من حبكة، ولكن ذلك فى إطار بنية سردية مفتوحة، بمعنى أن الرواية تعالج موقفاً بسيطاً أو محدداً فى حياة الشخصية، أو مجموعة من الأحداث لا تكون فى مجملها مجرى حياة الشخصية من الميلاد حتى الموت .

ففى رواية" وعلى الأرض السلام " لا يمكن أن نقول إن أحداث الرواية تدور حول شخصية فيليب من الميلاد إلى الموت أو حتى شريحة متماسكة من حياته تبدأ من نقطة معينة و تنتهى بوفاته، كذلك لا يمكن أن نقول إنها تدور حول شخصية الراوى، بادئا من نقطة معينة لتنتهى عند نقطة معينة .

إن الحبكة فى رواية " وعلى الأرض السلام " تقوم على تجاور مجموعة من الأحداث المتفرقة توزع بقدر غير متساو بين حياة الراوى وحياة الصديق فيليب، وإن ذابت شخصية فيليب فى شخصية الراوى التى تروى الأحداث على لسانه، ولعل سر تماسك الحبكة هو رواية الأحداث

على لسان شخصية واحدة فتبدأ الأحداث بمكالمة تليفونية من صديق الراوى " صفوت " يخبره فيها بموت فيليب ،وفى ذات الوقت التوسط لإدخال حفيدة صديقهما المشترك مسعد المدرسة الألمانية،

وتنتهى الأحداث بمكالمة ثانية من صفوت أيضاً، يؤكد فيها طلبه من الراوى التوسط لدى صديقه المدير دخول حفيدة مسعد المدرسة، وما بين البداية والنهاية تتراكم الأحداث وتتجاوز فى الرواية ضاربة عرض الحائط بالترتيب الزمنى فى الظاهر، لكن فى الحقيقة أن الأحداث تسير وفق تسلسل زمنى، كل ما فى الأمر أن الزمن يتوقف فى بعض الأحيان لعرض حادث ما يشترك فيه فيليب ،ففيلبُ ماثل دائماً فى الماضى، بينما الراوى ماثل فى أحداث الحاضر، أى أنه لدينا نوعان من الأحداث، أحداث تتعلق بالماضى، وهى تختص غالباً بفيليب وأحداث تتعلق بالحاضر وتختص بالراوى، فالأحداث التى تتعلق بالآن أو الحاضر تتمثل فى رحلة الراوى إلى الكنيسة لتشييع جنازة فيليب ثم العودة إلى منزله حيث تصله فى نهاية الأحداث المكالمة الثانية من صفوت، والأحداث التى تتعلق بالماضى تتمثل فى حوارات وأحداث مع فيليب وبعض أصدقاء الراوى من المسيحيين والمسلمين ،وإذا كانت كل حبكة قائمة على الصراع فإن الحبكة فى هذه الرواية قائمة على الصراع بين الماضى والحاضر، وليس معنى ذلك أنه – أى الصراع – بين فيليب والراوى، إنما الصراع بين الماضى الجميل وبين الآن القبيح الذى يعيشه الراوى فى زحمة المواصلات ونفاق واعظ الكنسية على سبيل المثال .

"– الكنيسة وعلى رأسها بطريك الأقباط الأرثوذكس بمصر المحروسة، وأعضاء الكهنوت والبطاركة والقساوسة، يتوجهون بالعزاء إلى أسرة الفقيد ،ويتوجهون باسمهم وباسم أسرة الفقيد بالشكر لمن واساهم فى مصابهم الأليم ،وعلى رأسهم السيد رئيس

الجمهورية ،والسيد رئيس الوزراء ،والسادة الوزراء والسيد الدكتور الغادر ، ويتمنون أن لا يصيبهم مكروه فى عزيز .

تقلصت أمعائى واهتزت ضربات قلبى ،وكدت أموت، ما كل هذا الحشد فى تأبين رجل رحل و ودع - حزنا عاش، ألما وجد، مرضا كان، موتا انتهى .."(٢٨)

أما ذروة الحدث فعندما يلتقى الماضى مع الحاضر، فى رحلة الراوى الفانتازية مع سيف بن ذى يزن فى النيل، حيث يتوحد سيف بن ذى يزن وفيليب فى شخص واحد ،وعندما يخرج الراوى من النيل عائداً إلى بيته تكون الأحداث قد انتهت " وأشرت إلى سيارة تاكسى مسرعة ،فوقفت وركبت "(٢٩)

أما ما جاء فى الفقرتين الأخيرتين (٢٢، ٢٣) فهو بمثابة الخرجة فى الموشح الأندلسى، ولا غرو فى ذلك فبناء الرواية فى الأساس بناء شعرى قائم على تجاوز الأحداث أكثر مما هو قائم على التتابع السببى لها، حيث " يتخلص الحدث فى الرواية الشعرية من المسار الخطى التتابعى، أى أن الحدث يتخلص من محاكاة تتابع الوقائع فى حياتنا اليومية، حيث تقود نقطة بداية واقعة ما إلى نقطة تالية، ثم نقطة تالية وكذا حتى النهاية، لكن الحدث فى الرواية الشعرية لا يقدم وفقا لهذا المنطق، وإنما يقوم الكاتب بتقسيم الحدث إلى وحدات، تتداخل فيها البدايات والنهايات، أو تتوازن أو تتكرر وحدات منها عبر السرد " (٣٠)

وإذا ما انتقلنا إلى حبكة الرواية الثانية "إنها تجرى إلى البحر " وجدنا أن الكاتب يعتمد على حبكة تقليدية تبدأ بالتمهيد للحدث

بتقديم الأشخاص والتعرف عليهم، وتستمر الأحداث إلى أن تصل إلى الذروة ،وفجأة يتخلى عن هذه الحبكة التقليدية، ليغرق فى أحداث فانتازية ليس لها علاقة ببداية الأحداث

فسالم (البطل) ومعه صديقة عباس (وجه العملة المقابل للبطل) يعيشان فى بلد عربى بعيد، يواجه الأول منهما مشكلات فى العمل لمواقفه المتصلبة الرافضة للزيف فيستقيل، وفى آخر يوم من أيام العمل و قبل الاستعداد للسفر تتأزم الأحداث حيث ينقل المشتمل (السكن) ليجاور المقابر، وتبلغ الأحداث ذروتها عندما يفوت سالم الأتوبيس - وسيلة المواصلات الوحيدة - الذى يعود به إلى المشتمل، ويبدأ الحل الفانتازى للأزمة، فيقوم البطل برحلة فانتازية عبر الدهليز والشوارع الخالية من المارة حتى يصل إلى المشتمل، ولكن أى مشتمل ؟ مشتمل غريب عجيب يلتقى فيه بحياة زميلة العمل القديم، التى تقترب منه ويقترب منها، رغم تحذير صديقه أو ضميره (عباس)، ولكنه لا يستجيب ليقع المحظور، حيث تتحول حياة إلى عنقاء يخرج من فمها الثعابين التى تنهش رأس البطل وهكذا تنتهى الأحداث تلك النهاية المأساوية الفانتازية فى ذات الوقت وعلى الرغم من كثرة الأحداث الفانتازية فى الرواية ،حيث تبدأ من الصفحة السادسة والعشرين إلى نهاية الرواية، فإن الحبكة فى الرواية تبقى حبكة تقليدية، فالرواية خاضعة فى معظمها للمنطق الأرسطى وللبنيان العضوى، وإن حاول المؤلف كسر هذا البنيان عن طريق استخدام الفانتازيا.

وعندما نصل إلى الرواية الثالثة " والبحر ليس بملآن " التى

أشرنا إليها فى المحتوى وقلنا إنها تعد شرحاً وتفسيراً للرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " فإننا سنلاحظ أن فاروق خورشيد لا يلجأ فيها إلى البناء الشعرى فى تجاور الأحداث وتراكمها أو الفانتازيا، كما رأينا فى الروايتين السابقتين، إنما تخلو الرواية من ذلك تماماً، وتعتمد على أحداث واقعية البداية إلى النهاية، حيث يتركز الصراع بين شخصين الزوج والزوجة، فعندما يطلق الأول الثانية يبدأ الصراع ويستمر حتى يصل إلى ذروته، حيث تطلب الزوجة ممارسة الدعارة مع أخلص أصدقاء الزوج وهو الراوى، بعد أن نجحت فى القيام بذلك مع كل من تربطه علاقة عداء مع زوجها انتقاما منه ولكنها تفشل، وبفشلها تنتهى الأحداث ،لذلك فالصراع محسوم لصالح الزوج رغم انتقامها منه فى الظاهر؛ إذ إنها فى الحقيقة تنتقم من نفسها .

ولعل ما يميز حبكة هذه الرواية عن الروايتين السابقتين أيضا أن بناءها قائم على الحوار فى المقام الأول، مما يحدو بنا أن نطلق عليها (مسرواية) وقيام الرواية على الحوار جعلها أقرب إلى بناء المسرحية التراجيدية، لذلك فهى تعد فى رأينا أكثر الروايات الثلاث التزاما بخصائص الرواية القصيرة .

بقى أن نشير إلى أن الروايات الثلاث على الرغم من اختلافها فى الحبكة فإنها تشترك جميعاً فى أن أحداثها تنتهى قبل النهاية بقليل، ففى " وعلى الأرض السلام " تنتهى الأحداث الرئيسة بعودة الراوى إلى المنزل بعد تشييع جنازة فيليب وسماع صوت صفوت من جديد يطلب منه التوسط لدى مدير المدرسة لدخول حفيدة مسعد المدرسة،

غير أن الكاتب لا يكتفى بذلك فيأتى بالفقرتين (٢٣،٢٢) مزيلاً بها الأحداث، حيث نقرأ فى الفقرة(٢٢) سورة الكوثر، وفى الفقرة (٢٣)- أى الأخيرة - حواراً مبتسراً بين الراوى وصديقه مسعد أقرب إلى تعليق المؤلف نفسه :

"(٢٣)

قال :

– ثم

قلت

– الحكاية انتهت (٣١)

وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " نجد أن الأحداث تنتهى بانقضاض العنقاء على رأس سالم، وبذلك تكون الرواية تمت.. لكن نص الرواية لا ينتهى عند هذا الحد؛ إذ يضيف المؤلف الفقرة التالية، ليزيد من إبهام الأحداث الفانتازية :"وغاص فى لجة بحر عميق، تشده أمواجه إلى القاع.. فإلى البحر جرينا وفى البحر نغوص، ونغوص حتى ينتهى كل صوت، ويختفى كل لون وتتلاشى الأشكال والأشياء.. ويحل صمت مطلق باهت مقيم "(٣٢)

أما فى الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " فتنتهى الأحداث مع فشل الزوجة فى استدراج الراوى صديق الزوج لممارسة الدعارة معها، ففى فشلها حسم للصراع، فهى لم تستطع الانتقام، لكن الكاتب لا يكتفى بذلك، إذ يأتى بالفصل الثالث عشر الذى يدور فى صورة حوار بين المرأة والراوى لتؤكد إصرارها على الانتقام وكأنها لم تنهزم بعد .

وبناء على ذلك يمكن أن نقول أيضا إن النهاية فى الرواية الأخيرة تتميز عن النهاية فى الروايتين الأوليين، حيث إنها نهاية مفتوحة، وهكذا يمكن أن نقول مع جيرمى هوثورن " يبدو أن الرواية القصيرة فيها رمزا سائدا أو مجموعة من الرموز فى مركزها، وأن هذه الرموز وليس تعقيد حبكتها هى التى تعطى الرواية القصيرة عمقها وأهميتها"(٣٣)

ثالثا :الشخصية :-

تبدو الرواية القصيرة طبقاً لتصنيف أدوين موير لأنواع الرواية أقرب إلى ما أسماه بالرواية الدرامية، حيث نجد الحبكة فيها مركزة، إذ إن الحدث " لا يبدأ بشخصية مفردة، إنما يبدأ بشخصيتين أو أكثر، وهو يبدأ من نقاط متعددة على محيط دائرته، التى تمثل شيئاً مركباً لا نواة له، لعلاقات شخصية، وتتحرك هذه النقاط نحو المركز، تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب "(٣٤)

وروايات خورشيد القصيرة تبدو لنا أقرب أيضا إلى الرواية الدرامية، وذلك على مستوى كل من الحبكة والشخصية، ففى الروايات الثلاث لا تبدأ الأحداث بشخصية مفردة، وإنما تبدأ غالبا بشخصيتين على الأقل.

ففى الرواية الأولى "وعلى الأرض السلام " تبدأ الأحداث بمكالمة تليفونية من صفوت إلى الراوى يخبره فيها بموت صديقهما المشترك فيليب، وفى الرواية الثانية " إنها تجرى إلى البحر " تبدأ الأحداث بحوار طويل بين شخصين أولهما البطل (سالم) والثانى صديقه (عباس) - المكمل لصورة البطل - وفى الرواية الأخيرة " والبحر

ليس بملاًن " تبدأ الأحداث بأربع شخصيات الراوى والزوج والزوجة والصديق .

ومع ذلك تعتمد كل رواية من الروايات السابقة على شخصية رئيسة واحدة تقوم بمعظم الأحداث وتتبع من سلوكها وحركتها فكرة الرواية، ولا يقف خورشيد عند هذا الحد، إذ يثرى هذه الشخصية الرئيسة عندما تقدم معها شخصية أخرى تأتى بمثابة رجع الصدى لها، فمع شخصية الراوى فى الرواية الأولى نجد شخصية فيليب / سيف بن ذى يزن ومع " سالم " فى الرواية الثانية نجد شخصية " عباس " الصديق الملازم له، ومع الزوج فى الرواية الثالثة نجد شخصية الراوى، وإن كان الأمر فى هذه الرواية يبدو أكثر تعقيداً، فهو ليس بهذه البساطة ، فثمة شخصية رئيسة تبدو الفاعل الرئيس فى الرواية هى " الزوجة " المرأة التى تحاول الانتقام من الزوج، فى حين يقف فى الوجه المقابل مع الزوج راوى الأحداث الذى يكاد يتماهى مع شخصيته، لذلك فهى تحاول الانتقام منه هو الآخر، وإذ تفشل فى الانتقام من الزوج فإنها تفشل فى الانتقام من الراوى أيضا كما أشرنا قبل فى حديثنا عن المحتوى .

ولا تخلو روايات خورشيد من وجود شخصيات ثانوية أخرى، وهى على قلتها تقوم بوظيفتها الفنية الممثلة فى الكشف عن الشخصية الرئيسة أو رسم جوانب منها .

ولما كانت الرواية القصيرة كما أشرنا سابقا تميل نحو الصيغة الدرامية، وبصورة أدق نحو الصيغة التراجيدية، فإن ذلك يظهر فى تركيزها حول أزمة واحدة، ولكل شخصية رئيسة أزمتها المحتدة،

التى تتفجر من خلالها الأحداث ،ومن ثم المغزى الرئيس للرواية، فأزمة الراوى فى الرواية الأولى تتأتى من موت صديقه فيليب الذى يعادل موته موت كل شىء جميل وطيب فى الوجود، وتقدم شخصية " سالم" فى الرواية الثانية من خلال صراعه مع القيم الزائفة فى ذلك البلد البعيد، مجسدة بعد ذلك عبر رحلة أسطورية طويلة فى الدهليز والشوارع الخالية إلى أن ينهيها بين براثن العنقاء، أما الأخيرة فتحتدم أزمة البطل، ليس بطلب الزوجة منه الطلاق وقيامه بتنفيذ ذلك، ولكن عندما تمارس المرأة / الزوجة السابقة الدعارة مع خصومه .

ولعل ما يميز أبطال الرواية القصيرة عادة " أننا نتعرف من النص على أسمائهم ووظائفهم وأماكنهم وظروفهم العامة وهو ما يستغرق حيزاً كبيراً من القصة (٣٥) . وهذا نجده عند خورشيد ففى رواية " وعلى الأرض السلام " نجد شخصية فيليب ووجهها المقابل سيف بن ذى يزن والمستشار صفوت وغيرهم .

وفى رواية " إنها تجرى إلى البحر " نستطيع أن نتعرف اسم البطل وصديقه، فالأول " سالم " والثانى " عباس " الأول خبير للكاريكاتير، والثانى خبير للتدريب الإعلامى .

" بين المضغ والبلع قال عباس :

– أنت خبير الكاريكاتير، وأنا خبير التدريب الإعلامى، وتمضى بنا الحياة، ونأكل الكفتة والخضار والمعلب والجبن ونشرب البيرة، والحال عال (٣٦) والتعرف على الشخصية، وظروف عملها، ومكانها، يستغرق ربع الرواية تقريبا .

أمـا الرواية الثـالثـة، فنحن نعـرف أن اسـم الزوج هو " صـلاح " وأن اسم الزوجة هو " نبيلة "، أما الصديق فاسمه " كامل "، الوحيد الذى لم يذكر اسـمـه فـهـو الراوى ،ولعل المؤلف لم يسـمـه لأنه يمـثل بعـدا مكملاً لشخصية البطل " صلاح " .

وبصورة عامة بعد أن ننتهى من قراءة الروايات لا ننسى أسماء شخصيات " فيليب " و " سيف بن ذى يزن " و " محمد عبد الواحد " و " صفوت " فى الرواية الأولى، و" سالم " و " عباس " و" حياة " فى الرواية الثـانيـة، " صـلاح " و " كـامل " و " سـعـاد " و" نبـيلة " فى الرواية الثالثة .

وهذه الشخصيات يقدمها خورشيد من الداخل، فلا يهتم برسم الشخصية من الخارج، فلن نجد للشخصيات رئيسة كانت أم ثانوية أبعد من الاسم والوظيفة، كما لاحظنا فى الفقرة السابقة، إن المؤلف فى تركيزه على الأزمة التى تجابه الشخصية يغوص داخلها / فبناء الشخصية يكتمل فى أثناء تحركها، فمن سلوكها وكلامها وأفكارها المسجلة نتعرف على الشخصية ونحدد موقفها .

فشخصية " فيليب " فى الرواية الأولى، تبنى عبر عدة حوارات متقطعة مع الراوى والشخصيات الأخرى ،فهو صابر وثابت من خلال تحمله ما حدث له من الثورة حيث أممت شركاته، ومن خلال مواساته للراوى الذى اتهم ظلماً، ولعل الحوار التالى مع الراوى – على الرغم من طوله – يوضح صفات شخصية " فيليب " .

"– كل شىء يتغير فى بلادنا، وأنا أصبحت خارج كل الصور، فقد أممت شركاتنا، ولم أعد أملك من أمرها إلا أن أكون مديراً فيها،

ومع هذا فأنا عبد للمالك الجديد، ولكن أنت حر - انظر ماذا تقرأ ؟ كيف يمكنك أن تقرأ هذا الذى تقرأه إلا وأنت حر ؟

وضحكت، لم أكن أفهم ساعتها معنى أنت حر هذه، كنت أحس بالاضطهاد والقهر والظلم.. ووسط كل هذه الأحاسيس أين تضع كلمة حر هذه ؟ وكيف تفهمها ؟ وكيف تسيغها ؟"(٣٧)

ويستمر الحوار بينهما فيعرض على الراوى مالاً، ولكن الأهم من ذلك أنه ينصحه فى النهاية ألا يستسلم .

" قال فى جدية :

– فقط لا تستسلم

– قلت وأنا مازلت أضحك

– لست أملك أن أستسلم، فهذا أمر فرض على، فإما أن أصمت، أو لا أكون ،استراحت قسماته وقال :

– هذا ما أردت أن أسمعه.. تعال.. الأصدقاء ينتظرون "(٣٨)

وقد يلجأ خورشيد إلى الطريقة التفسيرية فى التشخيص حيث تخبرنا عن الشخص: فهو يصف أو يجرى الحديث عنه إما من قبل المؤلف أو شخصية أخرى (٣٩) ولكن هذه الطريقة تستخدم غالباً مع الشخصيات الثانوية، على قلتها فى هذه الروايات كما هو ملحوظ فى وصف عباس لشخصية " حياة " فى الرواية الثانية بأنها عنقاء

"وجاءه صوت عباس من بعيد، ضعيفاً مريضاً خائفا يقول :

– حذار إنها العنقاء، حذار .

- ثم جاءه صوته يقول فى يأس :

– هو اليوم الموعود، حلت بنا خيل الزعيم المنتقم ولا مهرب

لنا"(٤٠)

غير أن خورشيد فى الرواية الأخيرة يجمع بين الطريقتين فى رسم الشخصية بصورة متوازنة أى التشخيص الدرامى والتشخيص التفسيرى حيث نتعرف على شخصية المرأة المطلقة من خلال حوارها الفاعل مع الراوى أو الزوج وحديثها نفسه، وفى الوقت نفسه، نتعرف عليها من خلال حوار يدور حولها من قبل شخصيتين أخريين، على أننا يجب أن نؤكد أن الحوار هو الوسيلة السردية الرئيسة فى بناء الرواية، ومن ثم بناء الشخصية، فالحوار التالى بين المرأة والرجل يكشف عن أزمتها الشخصية مع زوجها .

" قلت :

– ولكنك طلبت أن يتركك، ولم يتركك حتى جمعنى وكامل لنكون شاهدين

– قالت فى صخب

– هو لم يكن يريدنى، ولهذا لابد أن أتركه

قلت :

–أحبك

قالت :

– لا بل أحب حريته، ولم يحب أحداً إلا نفسه "(٤١)

ونتعرف أبعاداً أخرى لشخصية المرأة، وما تقوم به من سلوك يعكس باطن هذه الشخصية من خلال الطريقة الثانية فى التشخيص

• حيث يخبر عنها بواسطة شخصية أخرى .

" قال فتحى فى انفعال :

- تزوجتْ، وممن ؟ من طالب فى كلية الحقوق لا يزيد سنه على ٢٥ سنة، بطل فى كمال الأجسام وراسب فى السنة الثالثة .

قلت له :

- اخرس.. هذا كلام فارغ

قال وهو يدير لسانه فى فمه :

- سواء خرست أم لم أخرس، هى حقيقة أنا متأكد منها، وهو يكتب القصة، ألا تعرف أنها فتحت بيتها صالوناً أدبياً يلم كل الشبان ممن كانوا يسيرون فى ركاب زوجها السابق، وتقرأ وسطهم كلاما تقول عنه شعراً مرة، وتقول عنه قصة مرة، و هم يسمعون ويتحمسون ويوافقون، فهم يأكلون ويشربون مجانا كل ليلة "(٤٢)

وسواء مال خورشيد إلى استخدام الطريقة الأولى أم جمع بين الطريقتين معاً، فإن الملاحظ على هذه الشخصيات الفاعلة فى الروايات - أى الشخصيات الرئيسة التى تقوم بالبطولة، أنها شخصيات تراجيدية، تنتهى نهاية مأساوية، كشخصيات المسرحيات التراجيدية، فإذا كان فيليب الوجه المقابل لشخصية الراوى /البطل، قد مات، فإن بطلنا أيضا وإن قام برحلة تماس الرحلة التى قام بها فيليب، تنتهى بإغماءة، لا يفيق منها إلا فى المنزل على صوت صديقه صفوت من جديد، مؤكداً خبر موت فيليب، وكأنه يعادل موت الراوى.

وفى الرواية الثانية تبدأ مأساة " سالم " من رفضه للقيم الزائفة فى هذا البلد العربى البعيد، ومن غربته فى ذات الوقت من أجل البحث عن لقمة العيش، انتهى بين فكى العنقاء " حياة " التى ربما

كانت السبب الرئيس وراء كل ما حدث له من قبل، تشريده من الوظيفة، وهروبه إلى البلد العربي البعيد .

أما الرواية الأخيرة فالمأساة فيها واضحة من البداية، عندما يطلق صلاح زوجته، ولكن المأساة تكتمل فصولها، بانتقام المرأة من صلاح، الذى هو انتقام من نفسها كما أشرنا من قبل، وهذه النهايات المأساوية للأبطال، تذكرنا بأبطال أشهر الروايات القصيرة فى الأدب العالمى عند توماس مان، وكافكا، وهيمنجواى، كما سبق أن ذكرنا .

رابعاً : اللغة :

يطرح الدكتور حلمى بدير لإشكالية تناول اللغة فى العمل الأدبى قائلاً : " ولا بد من التنبيه إلى إشكالية تعرض للباحثين فى هذا المجال، وهى كيف يمكن التعامل مع النص لغوياً فى المقام الأول ..، إن الباحث عن مدى تطابق النص مع قواعد اللغة جهد غير مجد، إذ إنه لا بد وأن يتطابق مع قواعد اللغة، ونحوها وعلومها جميعاً وإلا ما أصبح نصاً أدبياً.. كما أن البحث فى معانى المفردات وتصنيف المعاجم لن يغنى كثيراً فى مجال الكشف عن النص.. و سيبقى الجهد غير مكتمل الدلالة على كثير من الأوجه.. إلا إذا استنبطت دلالات العلاقات المختلفة بين المفردات، ومن ثم يمكن أن تنبئ عنه التراكيب اللغوية المختلفة، وقد يفيد فى هذا المجال الكشف عن عناصر التكوين اللغوى فى النص فى تصورى.. مع ما قد يكون فى هذا التصور من احتمالات الضبابية أو الغموض "(٤٣)

والمتأمل فى الطرح السابق يلاحظ ميل الدكتور بدير إلى التعامل

مع النص من خلال البحث فى عناصر التكوين اللغوى للنص أى المفردات والجمل والعبارات، أما أن يكون فى هذا التصور احتمال للضبابية والغموض فأظن أن فى ذلك كثيراً من التواضع، لأن الكشف عن دلالة المفردات والجمل وربطها بعناصر العمل القصصى الأخرى تفضى فى الأخير إلى الوصول إلى المعنى الكلى للعمل " ليس المعنى الكلى مجموعة لجزئيات متناثرة فى العمل الأدبى، وإنما هو الأفق الأخير الذى تنتهى إليه الدلالات اللغوية فى السياق "(٤٤) فالدلالات اللغوية للمفردة أو الجملة هى التى تصنع المعنى الكلى، ومن هنا تبدو أهمية اللغة فى النص الأدبى، فهى " تمثل العنصر الأساسى فى العمل الأدبى، إذ هى أداته الأولى والوحيدة " (٤٥)

وإذا ما جئنا إلى عناصر التكوين اللغوى فى روايات خورشيد القصيرة موضوع هذا الفصل، وجدنا أنها تخضع فى استخدامها إلى رؤية تعبيرية، حيث الألفاظ المشحونة بالدلالات والإيحاءات والتداعى والجمل المتناصة مع التراث الدينى والشعبى ويمكن القول إن ثمة اعتماداً على " وسائل تعبير أكثر كثافة وانتقاءات دقيقة للمفرد اللغوى الدال، لا ذى المعنى فحسب "(٤٦) .

والبحث فى اللغة مرتبط بشكل أو بآخر بعناصر العمل المختلفة، غير أن الحديث عن اللغة لا يكون إلا من خلال الأسلوب السردى فى عناصره المتنوعة من سرد وحوار ووصف ومناجاة، وبناء عليه يمكن الحديث عن اللغة هنا من خلال أشكال ثلاثة : لغة النسج السردى واللغة الحوارية وأخيراً لغة المناجاة على حد قول الدكتور عبد الملك

مرتاض (*)

تتوزع عناصر التكوين اللغوى مفردات وجملاً على الأشكال الثلاثة السابقة، وسنجد أن لغة النسج السردى هى اللغة السائدة عند خورشيد فى روايتى " وعلى الأرض السلام " و " إنها تجرى إلى البحر " على حين تسود اللغة الحوارية على الرواية الثالثة " والبحر ليس بملآن "، أما لغة المناجاة فتبدو قليلة جداً، بل لا نجد لها أثراً فى الرواية الثالثة .

سنلاحظ بدءاً أن السرد يختلط بالحوار فى روايات خورشيد الثلاث، حيث يعترض الثانى الأول دون تمهيد، أو يقوم أحدهما بوظيفة الآخر، وقد يسود أحدها على الآخر، بل إن الرواية الأخيرة كما أشرنا تعتمد فى المقام الأول على الحوار، وكنا قد أطلقنا عليها " مسرواية "، لذلك سينصب حديثنا عن اللغة عامة دون تخصيص قسم للغة السرد وحدها أو لغة الحوار وحدها .

تلعب المفردة اللغوية دوراً مهماً – بوصفها أحد عناصر التكوين اللغوى – فى روايات خورشيد القصيرة، حيث يلح الكاتب على استخدام بعض المفردات أو مفردة محددة، يمكن من خلالها أن نستشف نغمة القص من ناحية، وجوه من ناحية أخرى، فلفظ " مات " فى رواية " وعلى الأرض السلام " يتكرر فى المقطع الأول سبع عشرة مرة بصورة مباشرة وثلاث مرات بصورة غير مباشرة .

ففى الحوار الدائر بين الراوى وصديقه صفوت، يخبر الأخير الأول بموت فيليب، ويدور الحوار بينهما ليتكرر لفظ الموت عشرين مرة كما أشرت، ففى تكرار لفظ الموت يسود جو الحزن على القص

ويتبدى لنا موقف الراوى وصديقه من موت صديقهما فيليب ولعل الجزء الأخير من الحوار يشير إلى ذلك بقوة :

"قلت :

–ثم

قال فى صوت باك !

– وفيليب مات !!

ثم أغلق سماعة التليفون، وصمت كل شيء حولى "(٤٧)

وتكرار مفردات لغوية بعينها سواء فى لغة السرد أم فى لغة الحوار تكاد تكون التقنية السائدة عند خورشيد فى لغته، ففى رواية " إنها تجرى إلى البحر " يتكرر على سبيل المثال لفظ " الصمت " على لسان الراوى وعبر لغة المونولوج الداخلى لشخصية " سالم " لنقرأ الفقرة التالية لنرى كيف يلعب لفظ " الصمت " دوره فى إشاعة الجو القصصى وبيان موقف الشخصية، بل وتقديم جرس موسيقى عبر لغة أقرب إلى الشعر :

" .... والصمت ملأ المكان كله، لا نأمة ولا حركة، ولا حتى هبة ريح تثير غباراً، أو تدفع ورقة شاردة فى حركة عفوية.. يا أمى، لم تركتى إلى هذا الخواء.. العذاب ألتهمه وأعانيه والقهر أقاومه، وأصارع مصادر القوة فيه، أما هذا، فأنا مضيع أمامه لا أعرف ماذا أفعل.. الصمت.. الصمت ما تلقيت آخر العناء.. كيف أهرب من ذعر الحوائط المخيفة، والقاعات الدامية، والصرخات الآسيانة، والأغنيات الحزينة التعسة.. فلا أجد إلا هذا الخواء.. وهذا الصمت، يا أم .

وأنا مهزوم مكشوف مضيع.. أين أهرب ؟ وأنت شبح فى ذكرى بعيدة، بعد الزمان والمكان والأمل المفقود، يا أمنا يا أم يسوع الشهيد .

الصمت صلبنى على باب المدينة، والغربان تنقر على رأسى بلا إكليل

وفجأة استجمع كل ما فيه من قوة وصرخ فى وجه أحد الجنديين – يا سيد اسمعنى "(٤٨)

أثرت أن أنقل هذا المقطع كاملاً على طوله، لأبين أن الأمر لا يقف عند تكرار لفظ " الصمت " وما يشيعه من دلالة فحسب، فالمتأمل فى بناء الجملة، يجد أن لفظ " الصمت " يأتى جزءاً أساسياً فى جملة اسمية، فهو مبتدأ معظم الجمل (الصمت ملأ الميدان / الصمت ما تلقيت / الصمت صلبنى) أو خبر (الصمت / هذا الصمت) وفى الحالتين هذا مؤشر على أهمية اللفظ فى كونه نصف الجملة .

ولعل هذا المقطع أيضا يشير إلى سمة أخرى فى لغة فاروق خورشيد وهى استخدام الصور المجازية بما تحمله معان ثانية تختفى تحت السطح الظاهرى للألفاظ مثل الصمت ملأ الميدان والصمت ما تلقيت آخر العناء والصمت صلبنى على باب المدينة والصورة الأخيرة ليست مجرد استعارة لغوية تحمل معنى ثانيا إلى جانب المعنى الظاهر، إن الاستعارة هنا تستدعى صورة صلب المسيح وعذابه بواسطة اليهود، مما يصب فى النهاية إلى توسيع مدلول الشخصية، حيث يكسبها هذا الاستدعاء بعداً رمزياً موحياً .

إن بناء الجملة بالصورة التى عرضنا لها آنفا يأخذ طابعاً

شـعـرياً، وهذا مـا لاحظه كل من تناول لغـة الرواية عند فـاروق خورشـيد، وبخـاصـة رواية " وعلى الأرض السلام "، يقول الدكتور حلمى بدير " الرواية تكشف لغة أقرب إلى الشعر وهى تحتوى على كثير من عناصر الشاعرية "(٤٩) أما الدكتور حسن فتح الباب فإنه يكاد يوضح لنا عناصـر هذه الشـاعـرية " تمثل رواية وعلى الأرض السلام نموذجاً رائعاً لأسلوب التكثيف القائم على الومض والإيقاع السـريع والتـدفق، فـلا ترهل فى العـبـارة ولا إلغـاز فى نفس الوقت."(٥٠)

والواقع أن هذه اللغة التى تقترب من الشعر تكاد تكون اللغة السائدة فى روايات خورشيد الثلاث، سواء على مستوى السرد أم على مستوى الحوار ،غير أن خورشيد يدرك جيداً أن اللغة فى الرواية مسألة شديدة الحساسية، فهى متعددة، متنوعة، غير مطلقة وجمالها لا ينبع من الفخامة قدر ما يرتبط بالدقة من ناحية والتوازن الداخلى من ناحية ثانية يقول ميخائيل باختين :" اللغة الأدبية لا تقدم فى الرواية على أنها اللغة الواحدة الناجزة تماماً، بل تقدم فى تنوعها الكلامى الحى بالضبط وفى عملية تكوينها وتجددها " (٥١) وعليه تتجاور فى أسلوب خورشيد اللغة الشعرية مع لغة الحياة اليومية، أو اللغة الإيحائية مع اللغة المحايدة .

فى رواية " وعلى الأرض السلام " إلى جوار اللغة الشعرية المشبعة بالصور والمفردات الموحية، نجد لغة أخرى بسيطة، حيث تتراكض الأفعال وتتخلى الألفاظ عن إشعاعها بحكم بناء الجملة التى تنقل معنى ولا تخلق جواً، بل إن هناك مقاطع كاملة تتشبع فيها

الجملة بحس تقليدى، حيث تبدو اللغة أقرب إلى اللغة الإخبارية الوصفية

" قال :

–هذا الأتوبيس القادم يذهب إلى الجيزة

وقبل أن يتم كلامه، كان الأتوبيس قد وقف، الأجساد تسرع نحوه، وعشرات الأجساد تسد الطريق إلى مدخله، ووقفت حائراً تعساً مليئا بالعرق والحيرة، ثم سار الأتوبيس، ووقفت امرأة مفتوحة الفم، تحمل لفافة ضخمة فى يدها، تنظر إلى الأتوبيس فى يأس وهو يسير مبتعداً فى بطء، والكل يتزاحم حول مدخله الخلفى فى إصرار، ولا أحد يستطيع أن يصارع الكتل البشرية المتراصة فى هذا المدخل أبداً (٥٢)

إن اللغة هنا تقوم بوظيفة إخبارية فى المقام الأول، فالكاتب يريد التركيز على فكرة معينة وهى ازدحام المواصلات .

ولا يعنى وجود مثل هذه اللغة، التنافر مع اللغة الشعرية الغالبة على الرواية، لأن اللغة هنا تأتى مرتبطة بمقصد الكاتب وبالشخصية المتحدثة، ففى الرواية الأخيرة " والبحر ليس بملآن " نجد تماثلاً بين لغة السرد ولغة الحوار، حيث يميل خورشيد إلى استخدام الجمل القصيرة، المتدفقة الإيقاع، بيد أنها تكاد تخلو من الألفاظ المشعة والصور المجازية، فاللغة بسيطة أقرب إلى العامية فى روحها وذلك دونما الخروج عن قواعد اللغة الفصحى، ويمكن أن نمثل بالفقرة التالية :

" كان قد عاد من البلاد البعيدة، وكنت قد عدت من مهجرى

الاختيارى، وكنا نعود معا إلى لقاءاتنا الحميمة، ونشرب ونتحدث، ويقرأ شعره وأناقشه فيه، وينقضى الليل، معا، حباً، مغفرة.. وذات ليلة فاجأنى بقوله:

– أتعرف ما حدث لها.. ؟

قلت متجاهلاً كل ما أعرف ..

– نجحت، فهى تكتب للتليفزيون الآن، وتظهر فى برامجه

قال

– هى لا تجد قوت يومها، باعت الشقة التى كانت عند مدخل القاهرة، وتعيش الآن فى شقة فى مدينة الإعلام، الشقة التى أخذتها يوم كانت واحدة من العاملين فى التليفزيون .

قلت :

– وماله.. هذا ستر وغطاء " (٥٣)

فالجمل فى الفقرة السابقة قصيرة، تأتى متتابعة فى إيقاع سريع، تخلو من الألفاظ المشعة أو الرموز، إنها إخبارية بسيطة، وكأن خورشيد وهو يكتب هذه الرواية، كان يضع عينه على رواية توفيق الحكيم " بنك القلق " إذ إن اللغة هنا أقرب إلى اللغة الوسطى التى نادى بها الحكيم فى تنظيراته حول الحوار المسرحى والروائى .

لكن على الجانب الآخر يمكن القول إن هذه اللغة البسيطة جاءت منسجمة أو ملاءمة للمحتوى الواقعى للرواية، حيث تعالج مشكلة عصرية ألا وهى علاقة المرأة بالرجل كما أشرنا بالتفصيل فى المحتوى .

وعلى العكس من هذه اللغة البسيطة نجد أن ثمة ملمحاً لغوياً

يسم لغة خورشيد فى روايتى " وعلى الأرض السلام " و " أنها تجرى إلى البحر " هذا الملمح هو التناص مع لغة الكتب المقدسة التوراة والإنجيل والقرآن، كذلك مع لغة السيرة الشعبية التى غرق فيها خورشيد حتى أذنيه، ولغة التراث الشعبى عامة، واستدعاء التراث عبر جمل من القرآن أو التوراة أو الإنجيل يوسع دلالة اللغة الروائية، إذ تأتى العبارة التناصية أو الجملة المستدعاة بمثابة استعارة تمثيلية أو صورة مجازية تشحذ الذهن، وتحثه على البحث عن المعنى المرتبط بأحد عناصر القص، ففى الفصل الثالث عشر من رواية " وعلى الأرض السلام " تأتى عبارات .

" – لو تعبرنى هذه الكأس " و " وهذا لحمى فكلوه وهذا دمى فاشربوه " (٥٤) لتربط بين شخصية فيليب وشخصية المسيح .

ويستدعى خورشيد التراث عبر استخدام ألفاظ أو مفردات تراثية مثل " الملك سيف " فى " وعلى الأرض السلام " و " عنترة " و " زهير التائه " و " العنقاء " و " الرخ " فى رواية " إنها تجرى إلى البحر " سواء بصورة مباشرة، أو من خلال التلميح من غير تفصيل، ومثل هذا الاستدعاء أو التلميح يغنى دلالة العمل ويسهم فى الكشف عن مغزاه، ولما كانت مثل هذه الألفاظ التراثية كثيرة فى روايات خورشيد القصيرة ،فإنها تظهر لنا أهمية المعجم اللغوى الخاص بكل كاتب والذى عن طريقه ينقل أفكاره إلى جمهوره "(٥٥)

ولا يقف خورشيد عند استدعاء اللفظ التراثى، ولكنه قد يتقمص بناء الجملة التراثية من حيث التركيب اللغوى والإيقاع دون أن تنفصل عن السياق الجديد الذى قيلت فيه، فنقرأ على سبيل المثال "

الأرض أحكى لك عنها يا سيد، زلزلت الأرض زلزالها، ودكت فيها أوتادها، ونهبت منها أنهارها، ولم يعد لها إلا أرذالها فهدموا أسوارها، ونزعوا أشجارها، ودكوا سطحها وأعماقها، وشادوا فوقها مواتها، ثم مضوا يسمعون الكاسيت، ويشاهدون الفيديو، يا معشر الحالمين بأمجادها (٥٦) فالكاتب يستدعى إيقاع لغة القرآن الكريم، فى سورة الزلزلة، حيث الجمل المتساوية والفواصل المتتابعة، ثم يعمد فى السطر الأخير إلى المفارقة اللغوية ليضع القارئ فى اللحظة الحاضرة، عندما يقرأ جملتى (ثم مضوا يسمعون الكاسيت، ويشاهدون الفيديو) قبل الجملة الأخيرة (يا معشر الحالمين بأمجادها) التى تنطوى على سخرية لاذعة "

وبعد هذا التطواف مع لغة خورشيد فى رواياته القصيرة نستطيع أن نقول إن اللغة قد شكلت جزءاً أساسيا فى بناء الرواية ،فدخلت بعمق فى إطار تجربة الكاتب الإبداعية، وهكذا أيضاً يمكن القول مع نبيلة إبراهيم :" إن لغة القصة إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضى واقعاً معيشاً وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات، كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة فى حدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن، ولهذا كله فقد قيل بصدد أهمية اللغة فى العمل القصصى إن الكلمة أو مجموعة الكلمات فى القصة المكتوبة قد تساوى لقطات عدة إذا ما تحولت إلى عمل سينمائى"(٥٧).

الهوامش:

١- حلمي بدير : الرواية الجديدة في مصر قراءة في النص الروائي المعاصر دار المعارف ط١، القاهرة ١٩٨٨، ص١٠٣ .

٢- روايات من مصر، تجارب في النقد التطبيقي، مرجع سابق، ص٧٩ .

٣-٤- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ ص٢٥ .

5- Longman Pocket Heritage Dictionary ،Reprmtecl by Libraire LIBAN ،1983 ،p .165

6- J .A .Cuddon ،Dictionary literary terms and literary theory ، Penguin 6- books ,new edition ،London 1991,p.467 .

٧- جيرمي هوثرون : مدخل لدراسة الرواية ترجمة غازي درويش عطية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٦ص٣٧ .

٨- أيان رايد : القصة القصيرة، ترجمة مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٣١، ٣٢ .

٩- خيري دومة : تداخل الأنواع في القصة القصيرة، مرجع سابق،ص١٢٥ .

١٠- أيان رايد : القصة القصيرة، مرجع سابق ص٩٢ .

١١- حسن الجوخ : الرواية القصيرة، آراء في تحديد المصطلح، مجلة إبداع، ع٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ديسمبر ١٩٩٢، ص١٣ .

١٢- المرجع نفسه، ص١٥ .

١٣- أيان رايد : القصة القصيرة، مرجع سابق ص٩٢ .

١٤- سعيد يقطين : قال الراوي، مرجع سابق، ص٣٥ .

١٥- المرجع نفسه، ص٣٦ .

١٦- الكتاب المقدس : دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط، القاهرة، د . ت ص٩٢ .

١٧- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول)، القاهرة ١٩٨٤، ص١١٠ .

١٨- المصدر نفسه ص٣٤، . 35

١٩- المصدر نفسه ص٨ .

٢٠- المصدر نفسه ص١٢٥ .

٢١- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مختارات فصول)، القاهرة ١٩٩٨ ص٧٨ .

٢٢- المصدر نفس، ص٩٦ .

٢٣- المصدر نفس، ص٩٧ .

٢٤- المصدر نفسه، ص١٧٢ .

٢٥- المصدر نفسه،ص١٧١ .

٢٦- أبان رايد، مرجع سابق ،ص٥١ .

٢٧- جان إيف تادييه : الرواية فى القرن العشرين ترجمة وتقديم محمد خيرى البقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ ،ص٦٧ .

٢٨- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق، ص٣٧ .

٢٩- المصدر نفسه ،ص١٢٤ .

٣٠- اعتدال عثمان : الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب، مجلة علامات فى النقد الأدبى، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ج١، السعودية، مايو ١٩٩١، ص١٢٧ .

٣١- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق، ص١٢٦ .

٣٢- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، مصدر سابق ،ص٩٦ .

٣٣- جيرمى هوثرون : مدخل لدراسة الرواية مرجع سابق، ص٣٧ .

٣٤- إدوين موير : بناء الرواية، ترجمة، إبراهيم الصيرفى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة د ت، ص٧٥ .

٣٥- خيرى دومة : تداخل الأنواع فى القصة القصيرة، مرجع سابق، ص١٤٨ .

٣٦- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، مصدر سابق ،ص٨ .

٣٧- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق ،ص١٥ .

٣٨- المصدر نفس، ص١٦ .

٣٩- لين أولتبرند وليزلى لويس : الوجيز فى دراسة القصص، مرجع سابق ،ص١٢٣ .

٤٠-فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، مصدر سابق ص٨٩، ٩٠.

٤١-المصدر نفسه ص٩٧ .

٤٢- المصدر نفسه ص١٠٦، ١٠٧.

٤٣- حلمى بدير : الرواية الجديدة فى مصر، مرجع سابق، ص٤٨ .

٤٤- لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب، مرجع سابق ،ص١٤٧ .

٤٥- حلمى بدير : دراسات فى الرواية والقصة، مرجع سابق، ص١٩٥ .

٤٦-حلمى بدير : فصول فى الأدب (التراث - النقد - النظرية)، مرجع سابق، ص١٨٠ .

(*) - انظر، عبد الله مرتاض : فى نظرية الرواية (بحث فى تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ع٢٤٠، الكويت ١٩٩٨، ص١٣٢ .

٤٧- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق ،ص٩ .

٤٨- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، مصدر سابق، ص٣٤ .

٤٩- حلمى بدير : روايات من مصر، مرجع سابق، ص٨٩ .

٥٠- حسن فتح الباب : وعلى الأرض السلام، أحدث روايات فاروق خورشيد، نموذج رائع لفن توظيف التراث الشعبى ورؤية جديدة لهموم العصر، مقال مخطوط، ص٣ .

٥١- ميخائل باختين : الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨، ص٢٤١ .

٥٢- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق ،ص٢٩، ٣٠ .

٥٣- فاروق خورشيد : إنها تجرى إلى البحر.. والبحر ليس بملآن، مصدر سابق، ص١٢٠ .

٥٤-فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق ،ص٥٦ .

٥٥- حلمى بدير : دراسات فى الرواية والقصة، مرجع سابق، ص٨٠ .

٥٦- فاروق خورشيد : وعلى الأرض السلام، مصدر سابق، ص٤٤ .

٥٧- نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د. ت، ص٣٣ .

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المطولة فى فن فاروق خورشيد القصصى (القصة القصيرة والرواية) يمكن تلخيص أبرز النتائج التى توصل إليها البحث فى النقاط التالية :

أولا : فى مجال القصة القصيرة :

١- إن القصة القصيرة عند فاروق خورشيد قد مرت بمرحلتين :

الأولى: تغلب عليها الصيغة الغنائية ،حيث يظهر بقوة أثر الشعر من خلال تقنيات التكثيف والرمز والأسطورة وتيار الوعى ،كما لاحظنا عند تحليل المجموعات الثلاث الأولى : الكل باطل – القرصان والتنين – المثلث الدامى.

الثانية : يغلب عليها الصيغة الدرامية، حيث يبدو بناء القصة محكماً والشخصيات محددة وفاعلة فى الأحداث، دون التخلى فى الوقت ذاته عن الصيغة الغنائية وذلك فى المجموعات الأخيرة: حبال السأم – كل الأنهار – زهرة السلوان.

٢- إن انتقال الكاتب فى قصصه القصيرة من المرحلة الغنائية إلى المرحلة الدرامية مؤشر على تطور فن الكاتب القصصى .

٣- إن الكاتب فى المرحلتين لم يتخل عن توظيف التيمة التراثية فى قصصه القصيرة، وقد كانت هذه التيمة ذات تأثير واضح فى بناء القصة لديه .

٤- إن ثبات هذه التيمة التراثية وغلبتها على قصص المرحلة الثانية، ثم انتقالها بعد ذلك إلى رواياته، يشى بوحدة الطابع العام على فن الكاتب القصصى المتمثل فى التأثر بالتراث العربى والشعبى منه على وجه الخصوص .

ثانياً : فى مجال الرواية :

(١) إن فاروق خورشيد أنتج خلال رحلته الممتدة فى مجال الرواية أشكالاً متنوعة من الفن الروائى، فكتب الرواية الطويلة والرواية القصيرة وكتب الرواية الشعرية والرواية الحوارية، ونرى فى ذلك دليلاً قويا على قدرات الكاتب الفنية العالية .

(٢) إن فاروق خورشيد فى جميع رواياته متأثر بالتراث العربى والغربى، فالتيمة التراثية تيمة قارة فى فنه الروائى، فهو يعيد صياغة السير الشعبية فى روايتى سيف بن ذى يزن - على الزيبق ويحاول أن يتحرر من هذه الصياغة فى روايتى مغامرات سيف بن ذى يزن - ملاعيب على الزيبق ،مقدما أبعاداً عصرية واضحة للسيرة الشعبية، إلى أن ينقض هذا التراث ويقدمه عبر رؤية تجمع بين التراث والمعاصرة فى روايتى حفنة من رجال - الزهراء فى مكة أما باقى الروايات فنلمح فيها صدى التراث الشعبى والدينى والعالمى بصورة مباشرة وغير مباشرة .

(٣) يوظف فاروق خورشيد سيرته الذاتية بصور متنوعة عبر رواياته، فنلمح أصداء لهذه السيرة فى رواية خمسة وسادسهم وشذرات منها فى رواية الزمن الميت مما جعلنا نطلق على الأخيرة مصطلح سيرة روائية .

(٤) يوظف خورشيد تقنيات الرواية الحديثة، كتكنيكات تيار الوعى وبناء الرواية الشعرية، كما لاحظنا فى روايات خمسة وسادسهم - الزمن الميت - وعلى الأرض السلام

(٥) ينوع خورشيد فى بناء الرواية القصيرة فتأخذ طابعاً شعرياً فى وعلى الأرض السلام ،وتميل إلى الفانتازيا فى إنها تجرى إلى البحر وتأخذ الشكل الدرامى فى والبحر ليس بملآن, مما جعلنا نطلق عليها (مسرواية) أسوة بروايات عربية سابقة لها مثل بنك القلق لتوفيق الحكيم و محاكمة إيزيس للويس عوض و نيويورك ٨٠ ليوسف إدريس .

(٦) إن فاروق خورشيد سواء فى رواياته أو فى قصصه القصيرة يوظف اللغة الشعرية ذات الإيقاع والجرس الموسيقى والبناء التصويرى لخدمة البناء السردى، فلم تثقل هذه البناء وتعوق حركته، بل على العكس، جاءت هذه اللغة الشعرية ملائمة لهذا البناء على مستوى الأحداث والشخصيات .

(٧) إن استفادة خورشيد من التراث الشعبى لم تتوقف عند إعادة صياغته ونقضه، لكنه يتجاوز ذلك إلى الاستفادة من الأبنية التراثية، كالاستطراد والارتجال وتوجيه الخطاب إلى المستمع كما لاحظنا فى رواية الزمن الميت .

(٨) وأخيراً نقول باطمئنان كبير إننا حاولنا قدر الجهد أن نقترب من عالم كاتب روائى معاصر له باعه الطويل فى مجال القصة القصيرة والرواية والمسرح والدراسات الأدبية والأدب الشعبى، و إن كنا قد توقفنا عند القصة القصيرة والرواية، فإن إبداعاته الأخرى

تحتاج إلى دراسة ثانية، بل إلى دراسات لكى نوفى هذا الكاتب حقه. ولعل هذه الدراســة تكون فــاتحــة لدراســات أخــرى تتناول ســائر إبداعات الكاتب الكبير فاروق خورشيد .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر

مؤلفات فاروق خورشيد (١)

١- الكل باطل، دار روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦١ .

٢- سيف بن ذى يزن، جزءان، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣ .

٣- مغامرات سيف بن ذى يزن، دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٢ .

٤- على الزيبق، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧ .

٥- القرصان والتنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١ .

٦- المثلث الدامى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩. .

٧-خمسة وسادسهم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠ .

٨- حفنة من رجال، دار الشروق، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٩ .

٩- وعلى الأرض السلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ .

١٠-حبال السأم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ .

١١-الزهراء فى مكة ،دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٧ .

١٢-الزمن الميت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .

١٣-ملاعيب على الزيبق ،دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٩ .

١٤-كل الأنهار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، ١٩٩٦ .
١٥-إنها تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ .
١٦-زهرة السلوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ .

ثانيا المراجع

أ- المؤلفة

١) إبراهيم حمادة
-معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥ .
٢) أحمد شوقى
-الشوقيات، الجزء الرابع، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٨٩
٣) أحمد كمال زكى
دراسات فى النقد الدبى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، بدون تاريخ .
٤) إدوارد الخراط
الكتابة عبر النوعية (مقالات فى ظاهرة " القصة /القصيدة " ونصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤ .
٥) اعتدال عثمان
- الذاكرة الثقافية بين التفكيك والتركيب، مجلة علامات فى النقد الأدبى، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ج ١، ع ١، السعودية، مايو ١٩٩٩ .

٦) أميمة حمدان
– الرمزية والرومانتيكية فى الشعر اللبنانى، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١ .
٧) أمين العيوطى
– تجربة روائية جديدة فى الزمن الميت لفاروق خورشيد، مجلة الهلال، ديسمبر ,١٩٩٠
٨) بوطيب عبد العال
–مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة عالم الفكر ،الكويت
٩) حسن البندارى
– فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ,١٩٨٨
١٠) حسن الجوخ
–الرواية القصيرة آراء فى تحديد المصطلح، إبداع، ع ١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٢ .
١١) حلمى بدير
– أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ،دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٦ .
– دراسات فى الراوية والقصة، دار المعارف، القاهرة، ,١٩٨٥
– دراسات نقدية فى الشعر والقصص، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط١، القاهرة ،١٩٨٣ .
– الرواية الجديدة فى مصر – قراءة فى النص الروائى– دار

المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٨٨.
- روايات من مصر (تجارب فى النقد التطبيقى) دار المعارف، القاهرة ،، ١٩٩٥
- فصول فى الأدب (التراث- النقد - النظرية) دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٨٣.
- المتغير الجمالى فى القصة القصيرة المعاصرةقراء فى اختيارات من نماذج إبداع، مجلة إبداع، ع ٦، يونيو، ١٩٨٤.
١٢) حميد الحمدانى
-بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٣ .
١٣) خيرى دومة
-تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ .
١٤) رشيد يحياوى
-نظرية الأنواع الأدبية ،دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٤.
١٥) سامى خشبة
-السير الشعبية العربية محاولة لاكتشاف الجذور فى أعمال خورشيد، مجلة فصول ،مج ١، ع٢، القاهرة ، ١٩٨١
١٦) السعيد الورقى
-اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب المعاصر فى مصر، دار المعارف ،القاهرة، ١٩٨٥
١٧) سعيد يقطين

-انفتاح النص الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٨٩ .
- الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ,١٩٩٩
-الرواية والتراث السردى، المركز الثقافى، بيروت، ,١٩٩٢
-قال الراوى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت,١٩٩٧
-القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥ .
١٨) سليمان الشطى
-الرمز والرمزية فى أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت، ١٩٧٦ .
١٩) سمير حجازى
-قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١ .
٢٠) السيد إبراهيم
-نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٨
٢١) سيد حامد النساج
-دليل القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ,١٩٧١
٢٢) سيرة الظاهر بيبرس
المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ,١٩٩٦
٢٣) سيرة الملك سيف بن زى يزن

المجلد الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ .
٢٤) سيزا قاسم
-حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول، مج ٤، ع ٢(يناير - فبراير-مارس) , ١٩٨٤
٢٥) شكرى عياد
-هجاء الزمن الميت، مجلة الهلال، نوفمبر, ١٩٩٠
٢٦) صلاح عبد الصبور
-الأعمال الكاملة (حياتى فى الشعر -الدواوين الشعرية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ,١٩٩٣
٢٧) صلاح فضل
-أساليب السرد فى الرواية العربية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥ .
-شفرات النص ،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٠ .
٢٨) طارق البشرى
-الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو (٥٢-١٩٧٠)، دار الهلال، ١٩٩٠
٢٩) طلال حرب
-أوليـة النص، نظرات فى النقـد والقـصـة الأسطورة والأدب الشعبى ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩,
٣٠) طه حسين
-المعذبون فى الأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

. ١٩٩٦
٣١) طه وادى
-دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩ .
٣٢) عبد البديع عبد الله
-الرواية الآن ،مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٠ .
٣٣) عبد الحميد القط
-يوسف إدريس والفن القصصى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠ .
٣٤) عبد الحميد يونس
-دفاع عن الفلكلور ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣ .
-الظاهر بيبرس ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧ .
٣٥) عبد الله إبراهيم
-البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨ .
-الرواية العربية والسرد الكثيف تجربة مؤنس الرزاز نموذجاً، مجلة علامات فى النقد ج ٧، النادى الأدبى الثقافى بجده، السعودية، مارس ١٩٨٨ .
-السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردى، مجلة نزوى، العدد الرابع عشر، أبريل، ١٩٨٨ .
-المتخيل السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت ،١٩٩٠ .

٣٦) عبد المنعم تليمة
-مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠ .
٣٧) عثمان نويه
-حيرة الأدب فى عصر العلم، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩ .
٣٨) علاء الدين وحيد
-فاروق خورشيد وقصص التمزق والقهر، مجلة القصة، العدد ٤٣، القاهرة، يناير ١٩٨٥ .
٣٩) على جعفر العلاق
-الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشرق للنشر والتوزيع، ط ١، عمان، ١٩٩٧ .
٤٠) فاروق خورشيد
-أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤ .
-أضواء على السيرة الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤ .
-السيرة الشعبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨ .
-السيرة الشعبية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ .
٤١) فاروق خورشيد ومحمود ذهنى
-فن كتابة السيرة الشعبية -دار اقرأ، بيروت ١٩٨١ .

٤٢) فريال جبورى غزول
-الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة، مجلة قضايا وشهادات، العدد الثانى، دمشق ١٩٩٠ .
٤٣) قاسم عبده قاسم
-بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦ .
٤٤) الكتاب المقدس(العصر القديم) سفر الجامعة، الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، القاهرة، بدون تاريخ، ص ,٩٧٢
٤٥) كمال أبو ديب
-فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧ .
٤٦) لطفى عبد البديع
-التركيب اللغوى للأدب،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، القاهرة، يناير ,١٩٩٧
٤٧) مجدى رياض
رحلة فى عالم هؤلاء،دار التضامن، بيروت، ,١٩٨٩
٤٨) مجدى وهبة وكامل المهندس
معجم المصطلحات العربية فى اللغة و الآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩ .
٤٩) مراد عبد الرحمن مبروك
-العناصر التراثية العربية فى مصر -دراسة نقدية (١٩١٤-١٩٨٦)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦ .

-الظواهر الفنيـة فى القـصـة القـصـيـرة فى مـصـر (١٩٦٧-١٩٨٤)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ .
٥٠) محمد فتوح أحمد
-التشكيل بالرمز فى مسرح، الحكيم، مجلة فصول، مج ٨، ع ٣، ٤، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٩ .
٥١) محمد فكرى الجزار
-لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهرة .
٥٢) محمد الماكرى
-الشكل والخطاب، مـدخل لتـحليل ظاهـراتى، المركـز الثـقـافى العربى، بيروت، ١٩٩١ .
٥٣) محمد مصطفى بدوى
-كوليردج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨ .
٥٤) محمود الحسينى
-تيار الوعى فى الرواية المصرية المعاصرة، كتابات نقدية ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٧ .
٥٥) نبيل راغب
-موسـوعة الإبداع الأدبى، الشركـة المصـرية العـالميـة للنشـر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦ .
٥٦) نبيل سليمان
-الحداثة الروائية، مجلة القاهرة، فبراير، مارس ١٩٩٧ .
-فتنة السرد والنقد، دار الحوار، دمشق ١٩٩٤ .

٥٧) نبيلة إبراهيم
– سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار الكتاب العربى للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ .
– فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.
– نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، بدون تاريخ.
٥٨) نعيم حسن اليافى
–القصة القصيرة بين الأنواع الأدبية، مجلة القصة ،أبريل، القاهرة، ١٩٦٤ .
٥٩) نور الدين محقق
–أصداء السيرة الذاتية، قصيدة النثر فى الرواية، مجلة الآداب، ع ٧، ٨، أغسطس ١٩٩٧ .
٦٠) يوسف الشارونى
–فاروق خورشيد وعصرنة السيرة الشعبية، إبداع، ع٢، القاهرة، فبراير ١٩٩٨ .
–نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ .

ب - المراجع المترجمة إلى العربية

١) أ.أ مندلاو

-الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٧

٢) أدوين موير

-بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفى، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، بدون تاريخ

٣) أ.م . فور ستر

-أركان القصة، ترجمة كمال عياد، دار الكرنك، القاهرة، بدون تاريخ

٤) آنا بلكيان

-الرمزية ترجمة د. الطاهر أحمد مكى وغادة الحفنى، دار المعارف ،القاهرة، ١٩٩٥ .

٥) آيان رايد

-القصة القصيرة، ترجمة د.منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ .

٦) بول ريكور

-النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمى، ع ٣، صيف ١٩٨٨ .

٧) بوريس إيخنباوم وآخرون

-نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، ط ١، ١٩٨٣ .

٨) تزيفتيان تودروف
-الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضارى، ط ١، حلب، ١٩٩٦.
٠- شعرية النثر، صبرى حافظ، مجلة فصول، مج ٢، ع ٢٤، القاهرة، يوليو سبتمبر ١٩٨٢ .
٩) تشارلز تشادويك
-الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ .
١٠) جان كوهين
-بناء لغة الشعر،ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣ .
١١) جان إيف تادييه
-الرواية فى القرن العشرين، ترجمة د.محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ .
١٢) جون كروكشانك
-ألبير كامى وأدب التمرد، ترجمة جلال العشرى، الوطن العربى، بدون تاريخ.
١٣) جون هالبرين
-نظرية الرواية (مقالا ت جديدة)، ترجمة محيى الدين صبحى منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٨١ .
١٤) جيرمى هوثورون
مدخل لدراسة الرواية، ترجمة غازى درويش عطية، دار الشئون

الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦ .
١٥) دانوتا ماريسكا
-لغة و بنية السيرة الهلالية، ترجمة محمد عبد الرحمن الجندى، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع ٥١، أبريل ويونيه ١٩٩٦ .
١٦) روبروت همفرى
-تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، دار غريب للطباعة، القاهرة ٢٠٠٠ .
١٧) رولان بارت
-نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمى -العدد الثالث، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٨٨ .
١٨) رومان جاكبسون
- ما الشعر، ترجمة د.بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمى ع ١، بيروت، شتاء ١٩٨٨ .
١٩) سوزان لوهافر
-الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفته، سلسلة المائة كتاب الثانية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠ .
٢٠) شيدفار
-حول نشوء السيرة الشعبية، بحوث سوفيتية جديدة فى الأدب العربى، ترجمة محمد الطيار، داررادوغا، موسكو، ١٩٨٦ .
٢١) فرانسوا دوما
- حضارة مصر الفرعونية، ترجمة ماهر جويجاتى، المجلس

الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
٢٢) فرانك أ وكنز
– الصوت المنفرد، مقالات فى القصة القصيرة، ترجمة د.محمود الربيعى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (دار الكاتب العربى)١٩٦٩ .
٢٣) فريدريك نيتشه
–العلم المرح، ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجى، دار إفريقيا الشرق – الدار البيضاء .
٢٤) لين أولتبيرند وليزلى لويس
–الوجيز فى دراسة القصص، ترجمة عبد الجبار الطلبى، دائرة الشئون والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٨١ .
٢٥) ميخائيل باختين
الكلمة فى الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ,١٩٨٨
٢٦) مالكم براد بريوجيمس ماكفارين
–الحداثة، ترجمة مؤيد حسين فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ,١٩٨٧
٢٧) ميشال بوتور
–بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطوينوس، منشورات دار عويدات، بيروت، ١٩٨٢ .
٢٨) نور ثروب فراى
–تشريح النقد، ترجمة محيى الدين صبحى، الدار العربية

للكتاب، ليبيا، ١٩٩١ .
٢٩) هالى بيرنت
-كتابة القصة، ترجمة د.أحمد عمر شاهين، كتاب الهلال، ع ٥٤٧، القاهرة، يوليو ١٩٩٦ .
٣٠) هنرى جيمس وأخرون
-نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ .
٣١) والاس مارتن ح
-نظريات السرد الحديثة، ترجمة صباح جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
٣٢) وليم .جى .هاندى
-القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى، ترجمة د.شفيع السيد، مكتبة الشباب ،القاهرة ،١٩٧٩ .

ج- المراجع الأجنبية

1-J.A Cuddon ،Dictionary of literary terms and literary theory ،Penguin Books ،New edition ،London، 1991.

2- Longman pocket Heritage Dictionary ،Reprimtecl by Library Libyan ، 1983.

3-Ralph Freedman: The Lyrical Novel ،Princeton University Press ، 1963.

4- Valorie show ،The short story ،Critical Introduction ،long man ،londenond New York. 1983.

ثالثا : المخطوطات:-

١- حسن فتح الباب
-وعلى الأرض السـلام، نموذج رائع لفن توظيف التـراث ورؤية جديدة لهموم العصر .
٢- رجب حسن
-مقدمة وحوار مع فاروق خورشيد
٣- محمود ذهنى
- مقالة مخطوطة عن مجموعة حبال السأم.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .


إصدارات
سلسلة كتابات نقدية